Die Alpen und ihre Maler

E. W. Bredt

f 30

Die Alpen und ihre Maler

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/diealpenundihrem00bred

Die Alpen und ihre Maler

Von

E. W. Bredt

Mit 153 Abbildungen

Leipzig :: Theod. Thomas :: Verlag

Druck von Hallberg & Büchting in Leipzig.

Vorwort.

Das Buch führt übersichtlich in Bild und Wort vor Augen, wie die Maler das schwierige künstlerische Problem der Alpenlandschaft aufgriffen und verfolgten.

Große Ideen einer nahenden neuen Zeit weckten den Alpensinn, Mittel und Wege aber zur Darstellung fanden große Seher und Gestalter. Diesen zumal gilt unser Buch. Doch ist auch nachzuweisen, wie die Führer jeweils unterstützt wurden von unentschiedeneren Begleitern und glücklichen Folgern.

Das Buch trassiert nur den großen Weg, den die Künstler dieses Problems verfolgten. Nur die wichtigsten feststehenden Etappen sind gekennzeichnet, zu denen gar viele noch kaum deutlich sichtbare Pfade hinanführen. Anders würde die Übersicht an Kürze und Klarheit einbüßen müssen, deshalb auch sind Kontroversen vermieden und Vermutungen ist fast nur Raum gewährt, wenn der Verfasser auf Grund seines Materials dazu entscheidende Stellung nehmen konnte.

Eigene Anschauung und Forschungen, die allgemein als feststehend gelten können, bilden die Grundlage des vorliegenden Grundrisses.

Denn wenn ich nun auch seit fünf Jahren fast jede Freizeit zur Sichtung und Sammlung des mir zugänglichen reichen Materials an Bildern, Stichen und Zeichnungen der Alpenwelt benutzte, so fühle ich mich dennoch nur zu einer vorläufigen Skizzierung des großen Gebietes berufen.

Nicht im Entferntesten möchte das Buch den Anschein erwecken, das Thema sei nun erschöpft. Nein, so wie es mit Bedacht gestaltet ist, will es in jedem Teile hinweisen, wieviel fröhliche Arbeit auf diesem Gebiete noch zu leisten wäre von allen Freunden der Natur, der Kunst und der Alpen.

Das Buch will anregen zur vergleichenden Betrachtung von Natur und Kunstwerk und zur Betrachtung und Sammlung künstlerischer Alpenlandschaften aus allen Zeiten. Es soll und kann uns befreien von künstlerischen Vorurteilen, dafür unsern persönlichen Alpen-Genuß stärken und bereichern, denn fast jeder Abschnitt wiederholt anders Ludwig Richters zum tüchtigsten Schauen ermahnendes Wort: „Die Natur ist so reich und mannigfaltig, daß der Künstler, wie der Betrachter, immer neu sein kann, wenn er sie genau studiert“.

Vielfache Unterstützung wurde mir im Verlauf meiner Studien für das vorliegende Werk zuteil.

An erster Stelle habe ich einem hohen königl. bayrischen Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten zu danken für die Gewährung eines Stipendiums für längere ergebnisreiche Studien in den Kunstsammlungen Wiens und Budapests.

In Wien wurden mir die reichen Schätze der Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek durch den gegenwärtigen Direktor der K. K. Modernen Galerie, Hern Kustos Dr. Dörnhöffer, die reiche Handzeichnungensammlung in der K. K. Akademie durch Herrn Kais. Rat Dr. Jos. Dernjac, die Sammlung der Albertina durch Herrn Hofrat Meder in entgegenkommenster Weise zugänglich gemacht. Dem Direktor der K. National-Galerie in Budapest, Herrn Hofrat Dr. Gabriel von Terey bin ich für ganz außerordentlich liebenswürdiges und zeitschaffendes Entgegenkommen und Führen in den erstaunlich reichen und vortrefflich eingerichteten ungarischen Staatssammlungen auch zu öffentlichem Dank angenehm verpflichtet. Auch meinen freundlichen Helfern und Kollegen Dr. Haberditzl und Dr. Reich in Wien und Dr. Pogany in Budapest danke ich hiermit.

Förderung und Anregung danke ich Herrn Professor Dr. Vogel, Kustos des städtischen Museums in Leipzig und meinem sehr verehrten Berater, Herrn Professor Dr. Lichtwark in Hamburg.

Der Hauptausschuß des D. und Oe. Alpenvereins genehmigte die Reproduktion einiger kostbarer Blätter der Zentralbibliothek des D. und Oe. Alpenvereins, dessen Bibliothekar, Herr Dr. Dreyer, mir gar manches Zeitopfer brachte.

Endlich habe ich Herrn Dr. Heinrich Pallmann, dem Direktor der K. B. Graphischen Sammlung in München, ganz besonders herzlich zu danken, genehmigte er mir doch in liberalster Weise die Benutzung dieser großen Sammlung von Zeichnungen und Stichen, für deren vortreffliche Veröffentlichung ich meinem Herrn Verleger wohl im Namen aller Alpenfreunde Dank und Anerkennung sagen darf.

Inhaltsübersicht.

I. Von der Scholle zum Felsen

Seite

Altes Können verloren — alte Bilder vergessen 1
Die anschaulichste Form für Erde und Fels 3
Die Scholle als künstlerisches Stenogramm. Ihre künstlerische Notwendigkeit und Ergiebigkeit 7
Meister der Scholle 11
Jacopo Bellini, Andrea Mantegna, die genialen Naturalisten der Scholle 13

II. Das Problem der Gebirgslandschaft

Erste Entdecker der Bergschönheit diesseits der Alpen. Konrad Witz . . 18
Die Venezianer und die Alpen 23
Dürer, der große Pionier der Alpenlandschaft 32
Ist Dürers Alpensinn unmittelbar durch andere geweckt worden? 37
Die Alpenmalerei unter Dürers Einfluß und Gefolgschaft. Die Schweizer 43
Die Ferne die das Verlangen nach Begreifen lockt, fördert die Darstellungskunst 45
Dürers deutsche Zeit- und Landgenossen 47

III. Die selbständige Alpenlandschaft

Altdorfer und Huber 53
Alpenkonstrukteure 66
Leonardo da Vinci als Alpenlandschafter 68
Andere Hochgebirgslandschafter Italiens 69
Niederländer als Alpenmaler 70
Pieter Brueghel, Maler und Poet der Alpenwanderer 73
Die anderen großen niederländischen Alpenlandschafter 76
Hercules Segers 84
Der Weg von den Alpen weg zur großen romantischen Landschaft . . . 87
Poussin und die italienische Ideallandschaft 90
Zwischen großen Idealen und Meistern 91
Topographen der Alpen 96
Die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts und die Landschaftskunst 99
Gelehrte und Alpendarsteller, Verwirrung und Aufklärung 102
Die Schweizer Landschaft für empfindsame Reisende 107
Erste künstlerische Darsteller des Montblanc 113
Die Ostalpen als neues Gebiet der Landschafter 116
Das neunzehnte Jahrhundert 117
Die wichtigsten Etappen der künstlerischen Alpenlandschaft des neunzehnten Jahrhunderts 119

Seite
Künſtlerworte am Anfange des Jahrhunderts über landſchaftliche Schönheit 125
Tradition oder Fortſchritt 128
Joſeph Anton Koch, der Neuerer der alpinen Landſchaft 130
Kochs Begleiter und Folger 134
Meteoriſche Malerei 138
Turner, der fanatiſche Verfechter neuer Schönheit 141
Turners Einfluß 145
Karl Rottmann 146
Alexander Calame 148
Die Meiſter von Barbizon — ihr Verhältnis zur Alpenlandſchaft 154
Die deutſchen Meiſter der Landſchaft vor den Bergen 158
Meiſter neuer Syntheſe 164
Böcklin und andere Symboliker der Alpenwelt 170
Neue Meiſter der alpinen Anſicht 173
Eroberer letzten Gebiets 183
Schluß — Ausblick 187

Künſtlerverzeichnis 191
Schriftennachweis 195

Abb. 1. Byzantinische Berglandschaft (etwa vom Jahre 1000)
(aus einem Menologium in der Bibliothek des Vatikans).

Altes Können verloren — alte Bilder vergessen

Die Kunstgeschichte der Alpenlandschaft hat mit einer der interessantesten Erscheinungen der ganzen künstlerischen Schöpfungsgeschichte zu beginnen.

Entgegen jener schlichten biblischen Erzählung von Gott-Vater, der „am Anfang" die Erde und Luft und Meer schuf, haben die Maler des Mittelalters gar sehr viel andere Dinge nachgebildet, ehe sie Lust oder Vermögen hatten, die größten Erhebungen unserer Erdoberfläche anschaulich darzustellen. Das Mittelalter vermochte den Menschen und seine Handlungen schon längst künstlerisch lebendig zu schildern, gar manch fabelhaftes Ding entsprang seiner derben Schöpferlaune — aber spät, behutsam und wie mit bedachter Folgerichtigkeit ging es an das Problem der Landschaftskunst. Die letzte schöpferische Aufgabe die sich das Mittelalter stellte, war die Landschaft — die allerletzte die Alpenlandschaft. Ihre Lösung bedeutet Renaissance.

Das sagt uns die Geschichte der Malerei, die so etwa die ganze Epoche mittelalterlicher Kunst umspannt, und wohl nur Einer, der von Schulweisheit geradezu tropft, möchte ohne alles Nachdenken über die Erscheinung hinweggehen, daß die Menschen großer Zeitentfernungen die Dinge der Welt so ungleich anschauen.

Die fruchtbarste Periode der Alpenmalerei, wie das 19. Jahrhundert genannt werden darf, hat uns so vielfach mit der bildmäßigen Erscheinung der Gebirgswelt vertraut gemacht, daß wir uns keine Zeit vorstellen können, die Berge und Gebirge oder gar die Alpen nicht plastisch gesehen zu haben scheint, jedenfalls nicht künstlerisch dargestellt hat. Und doch tritt tatsächlich erst mit dem 14. Jahrhundert die Berglandschaft als Kunstwerk in die Erscheinung.

Das Rätsel einer so späten künstlerischen Entdeckung der Gebirgswelt, von den Alpen ist da noch längst nicht bestimmt zu reden, möchte man rasch mit einer

Abb. 2. Die Versuchungen Christi auf einem hohen Berge, auf dem Tempel u. in der Wüste.
(Englische Miniatur des 13. Jahrhunderts.)

recht naheliegenden Annahme beantworten: „Jene für unsere Anschauungswelt so sonderlichen Zeiten, die keine Alpenbilder kannten, haben körperliche Erscheinungen überhaupt nicht zeichnerisch wiederzugeben vermocht".

Was an solcher Meinung richtig, ist später zu sagen. Im großen und ganzen aber muß dieser Meinung jeder Bilderkenner des Mittelalters widersprechen. Das Fehlen von richtigen Terrain- und Bergbildern erklären viel wichtigere Gründe.

Ist doch das graphische wie das plastische Bildungsvermögen des Mittelalters besonders da erstaunlich, wo von antiken Vorbildern, von bewußter antiker Tradition nicht die Rede sein kann.

Anstatt aber an die unendliche Fülle sehr anschaulicher Bilder des Mittelalters zu erinnern, genüge der Hinweis auf eins von vielen ähnlichen Bildern des Mittelalters, in denen uns große Architekturen oder kleinere räumliche und körperliche Gebilde, wie z. B. Möbel, so gezeigt werden, daß wir sie ohne Schwierigkeit rekonstruieren könnten. Als Beispiel diene uns hier eine englische Miniatur des 13. Jahrhunderts, die uns die drei Versuchungen Christi lebendig schildert. (Abb. 2 nach der lateinischen Handschrift Nr. 835 der Hof- u. Staatsbibliothek, München.) Verständlich wirken da auch für unser Auge die Figuren Christi, der Engel und des Teufels. Sprechend sogar sind Haltung und Gebärden. Deutlich ist auch für uns der architektonische Aufbau des Tempels auf dessen Kuppel Christus die Versuchung des Teufels erfährt. Trotz des Mißverhältnisses von Mensch und Bauwerk, trotz allen perspektivischen Mangels,

wird uns klare Vorstellung gegeben von einem großen und ziemlich komplizierten architektonischen Gebilde. Es ist uns auffallend, wie der Künstler das einzelne sehr deutlich sieht und dies Gesicht für das einzelne ist bezeichnend für den sorgsam aufbauenden Willen des mittelalterlichen Malers — bei allen Dingen die ihn interessieren. Das wird noch weiter zu verfolgen und zu erklären sein.

Auffallenderweise gilt das nicht für den Berg auf dem Christus zum andern Male versucht wird. Alles ist uns verständlich in diesem dreifachen Versuchungsbilde. Nur nicht jene Häufung paralleler Streifen auf dem wiederum Christus thront. Nur der Bibeltext erklärt uns diese Parallelstreifen als einen „sehr hohen Berg" von dem aus, alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit in einem Augenblick zu sehen waren. Weshalb versagte nur hier die zeichnerische Befähigung des Künstlers? Das Bild gibt deutlich dreifach dieselbe Antwort: Der Maler sah und gab sehr vieles. Nur eines sah er nicht und stellte es nicht dar: die Erde, das Terrain. Der Teufel steht in der Luft. Der Boden fehlt ihm so gut unter den Füßen wie Christus, da er am Fuße des Tempels sitzt. Wo aber so wenig an eine Wiedergabe des Erdbodens gedacht wurde, da konnte noch viel weniger eine einigermaßen verständliche Wiedergabe eines Berges erwartet werden. Das mangelnde Interesse für die Bodengestaltung ist's also, das die darstellerische Unzulänglichkeit erklärt. Das Auge mußte erst die Form für Erde oder Fels erkennen. Sobald der Sinn allmählich für die Form erwacht war, erwacht auch wieder das Vermögen der Darstellung von Erde, Fels und Berg.

Die anschaulichste Form für Erde und Fels

Auch die schlichteste Landschaft ist zu reich, als daß sie mit all ihren Einzelerscheinungen ohne vereinfachende Mittel künstlerisch wiedergegeben werden könnte.

Erst das vereinfachende Vermögen, das uns an Eindrucksfähigkeit gewinnen läßt, macht den Menschen zum Künstler. Wir beurteilen und charakterisieren Völker und Künstler nach Art und Stärke dieses Vermögens. Gewisse Arten oder Wege der abgekürzten Darstellung wiederholen sich im Laufe der Zeiten bei allen Völkern und einige derartig vereinfacht künstlerische Formen oder Stenogramme scheinen allen Völkern und Zeiten gemeinsam zu sein.

Blume, Blatt, Strauch und Baum wurden von Ägyptern und Assyrern, Griechen und Germanen, asiatischen, orientalischen und nordischen Völkern ganz ähnlich als einfachste, rein ornamentale Gebilde aufgefaßt und dargestellt.

Doch müßten wir nun beim Beurteilen derartig ornamentaler Blumen und Pflanzen der antiken oder frühmittelalterlichen Kunst einen sonderbaren Beobachtungsfehler erkennen: Seltsamerweise fällt uns nur solchen alten Werken gegenüber die abkürzende Tätigkeit des gestaltenden Künstlers auf, wir bemerken sie aber nicht bei hohen künstlerischen Werken neuerer und unserer Zeit.

Infolgedessen reden wir nur bei altertümlichen Werken von stilisierter Naturform, bei neuen künstlerischen Vereinfachungen aber nicht.

Das ist ein großer Fehler, weil er falsche Vorstellungen der künstlerischen Entwickelung voraussetzt oder zur Folge hat.

Es ist naturnotwendig, daß sich einer abgekürzten aber stenogrammatischen Naturwiedergabe der moderne Impressionist ebenso bedient wie der Zeichner des Altertums oder des Mittelalters. Dieser sah mehr auf das Einzelne am Baum — das Blatt also, oder doch nur eine Anzahl von Blättern, gab ihm das künstlerische Stenogramm für die reiche Erscheinung eines Baumes. Umgekehrt sieht der moderne Impressionist, ja fast jeder Maler der Gegenwart nur die Masse des Laubes, die undeutlich sich ineinanderschiebende Blättermenge — ihm ist also die Impression der unklaren Masse von Laub die wichtigste, farbige und formale Erscheinung des Baumes.

Jede Zeit hat so ihren Stil, die Künstler jeder Zeit haben ihre, auch für ihre Zeitgenossen, verständlichen künstlerischen Stenogramme — Zeugen einer unbewußten Konvention zwischen Betrachtern und Gestaltern.

Im allgemeinen schließen wir ganz richtig, daß jene vereinfachende Gestaltung, die mehr das einzelne Naturobjekt in Betracht zieht eine Stilisierungsart beginnender Kunstbetrachtung ist, die andere aber, die mehr die Gesamterscheinung vieler Dinge zu vereinfachen sich bemüht, einer späten künstlerischen Beobachtung und Gestaltung eigen, ja erst möglich ist.

Diese Erinnerung genüge, um den nicht immer richtig gefaßten Sinn des Wortes „Stil“ fühlbar zu machen.

Die Entdeckungsgeschichte der Alpenlandschaft zeigt ja besonders deutlich, wie die Völker durch die Tendenz der künstlerischen Stilisierung vereint werden — wie aber die Zeiten sich je nach dem Grade ihrer künstlerischen Fähigkeit, durch die Art der künstlerischen Vereinfachung voneinander trennen.

Für das spätere Mittelalter ist als vereinfachte Darstellung des Erdbodens eine Form charakteristisch. Es ist das eine oben meist ganz ebene *Scholle oder Platte*, die an den Seiten vertikale Einschnitte oder Kehlungen zeigt. Man kann in ihr ebensogut eine Felsplatte wie eine feste Erdscholle erkennen.

Das war das beste und einfachste künstlerische Stenogramm der spätmittelalterlichen Maler für jede Art von natürlichem Boden.

Die Häufigkeit und allgemeine Verbreitung und Beliebtheit dieses Stenogramms für Erde und Fels während des ganzen späteren Mittelalters verbietet es, in ihm jeweils die Wiedergabe einer bestimmten Gesteinsform zu erkennen, wenn wir auch unwillkürlich bald an Schiefer, an Tuff oder Basalt denken mögen. Bei den Künstlern aller Gegenden war die gleiche Form der Scholle beliebt — sie wurde also auch ganz gewiß von allen damaligen Betrachtern als das aufgefaßt, was sie bedeutete; nicht ein bestimmtes Land, sondern ganz allgemein die Erde, auf der wir wohnen.

Es frägt sich nun, ist dieses Stenogramm für „Land“ jedweder Beschaffenheit eine eigene Erfindung des Mittelalters oder ist es eine vom Mittelalter bewußt aufgenommene Gabe der Vorzeit.

In den antiken Malereien finden wir Bergbilder von einer Form, die am ehesten mit modernen Landschaftsbildern sich vergleichen ließe. Die letzte römische Landschaftsmalerei ist dem Impressionismus beizuordnen. Doch erscheinen auch in der antiken Kunst, besonders in der Bildnerei, Erde- und Felsformen ganz ähnlich stilisiert wie „Schollen“ des Mittelalters. Das Mosaik

„Der gute Hirte“ im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna erinnere uns, daß auch das 6. nachchristliche Jahrhundert mit diesem Stenogramm den „Erdboden“ künstlerisch deutlich machte. Als ein Mittelglied zwischen Antike und Mittelalter gelte uns hier die Berglandschaft aus einem vatikanischen Menologium, das etwa ums Jahr 1000 gemalt wurde. (Abb. 1.) Der byzantinische Künstler steht offensichtlich der antiken Landschaftskunst noch nahe. Die Berge sehen natürlich aus — abgeplattete Felsen bekrönen die Berge.

Haben nun vielleicht derartige Landschaftsbilder mittelalterlichen Malern als Vorlage gedient? In vielen Fällen ist das sicher, möglich oder wahrscheinlich. Daran ist nicht zu zweifeln, auch wenn noch längst nicht alle Fäden der gegenseitigen künstlerischen Beeinflussung von vor- und nachchristlicher Welt klargelegt sind.

Trotzdem wäre es verfehlt die unserem späteren Mittelalter so gelegene Schollenform für Erde und Erdboden, als unmittelbare Gabe der antiken Kunst anzuschauen.

War, wie Woermann sagt, das Erbe der antiken Kunst an die nordische Landschaftsdarstellung ohnehin gering, so werden uns andere rein künstlerische und kunstgeschichtliche Beobachtungen vielmehr erklären, weshalb jene Schollenform als selbsterrungenes künstlerisches Dokument des späteren Mittelalters anzusehen ist.

Im Beginne des zweiten Jahrtausends vergessen, wie schon ein Beispiel für viele uns gezeigt, die Maler oft ganz den Erdboden darzustellen. Und gerade als Jahrhunderte später der Sinn für die Landschaft erwacht war und die Maler sich gezwungen sahen, Terrain und Landschaft recht anschaulich zu machen, da war ihnen am wenigsten Gelegenheit geboten, aus alten Kunstwerken, Vorbilder zu gewinnen. Und das war gut.

Die Künstler waren so genötigt, eine Form zu finden, die ihrer großen zeichnerischen Unbeholfenheit entsprach, die große Möglichkeiten der Variation zuließ und allen Zeitgenossen unbedingt und überall verständlich sein konnte.

So kam man zu der Form der Scholle, die zwar schon die Antike gekannt, die aber aus eigenem Suchen, aus sehr klaren künstlerischen Erwägungen heraus, hier neuerfunden wurde.

Daß die Form der Scholle nicht so der antiken Tradition zu danken ist, als neuer Anschauung und Erwägung, würde eine Verfolgung anderer Darstellungsgebiete nur erhärten.

Wir machen vielfach die deutliche Wahrnehmung, daß noch so vorzügliche Vorbilder früherer Zeit falsch und schlecht kopiert worden sind, sobald das Verständnis für den Naturgegenstand, den das alte Bild zeigt, verloren gegangen war. Man denke nur an jene Ornamentformen, die die antike Welt aus Blattformen bildete.

Die höchst interessanten Wandlungen, die die Terraindarstellung, besonders die Darstellung der Berge auf den Karten, von der Antike bis zum Mittelalter durchlaufen, liefert uns hierzu deutliche Belege, zumal wir jetzt durch Roeger eine klare, grundbildende Übersicht über die einzelnen Formen der Bergdarstellung auf Karten gewonnen haben.

Nach Roegers formalem Schematismus der Bergdarstellungen auf Karten finden wir während des größten Teiles des ganzen Mittelalters allerlei freie, unbestimmte Formen für Berge. Jene alte Schollenform, die der frühmittelalterliche Kartenzeichner von antiken Bergdarstellungen doch gerade hätte entlehnen können, geht ganz verloren. Erst im fünfzehnten Jahrhundert tauchen hier schollenartige Bergformen auf und werden bezeichnend für das Jahrhundert.

Antike oder byzantinische Bergbilder waren nach und nach zu kompliziert zum Nachbilden geworden oder völlig unverständlich.

In der Landschaftsmalerei verfolgen wir einen ähnlichen Vorgang in viel reichhaltigerer und lückenloser Weise.

Wo der Maler wirklich sich gezwungen fühlte auch den Erdboden zu zeigen, versucht er zunächst alles mögliche um die Vielgestaltigkeit der Erde im Bilde zu veranschaulichen. Wir finden aus gleicher Zeit ganz verschiedene willkürliche Formen: Wellenlinien, die manchmal fast Wolken gleichen, Haufen, Schuppen, Lappen die zu Streifen nebeneinander gereiht sind, manchmal auch Kegel, die oben abgeplattet sind, öfters nur karrierte oder verschiedenartige Streifen und ähnliches.

Die Bergformen der Bildwerke sind also ganz ähnlich denen auf Karten.

Nur eine kleine zeitliche Unterscheidung läßt sich vorläufig feststellen. In den Bildern finden sich die ganz willkürlichen Bergformen vom 8. bis etwa ins 13. Jahrhundert. Dann werden sie aber verdrängt von der soeben beschriebenen Schollenform. In den Karten dagegen tritt die Schollenform, nach Roegers sorgfältigen Untersuchungen erst im 15. Jahrhundert auf. Es muß das immerhin beachtet werden bei der Frage, ob es sich hier um Tradition oder Neuschöpfung handelt. Die Kartenzeichner waren doch als Diener der Wissenschaft viel mehr gehalten den alten Vorbildnern zu folgen als die Maler.

Weshalb tritt erst nach so langer Zeit — unbeholfenen Gestaltens — bei den Kartenzeichnern gut um noch ein Jahrhundert später als in der Malerei — die charakteristische „Schollenform“ so stark in die Erscheinung, daß wir sie bald als Gemeingut aller Betrachter, als gemeinsame Erfindung aller Darsteller anerkennen müssen?

Sollte nicht ein ganz großer und starker gemeinsamer Wille zur möglichen anschaulichen Darstellung des Erdbodens Ursache sein? Ist dieser Wille trotz oder neben aller gelegentlich möglichen, antiken Beeinflussung nicht entschieden das ausschlaggebende gewesen?

Zweifellos ist es wichtig zur allgemeinen künstlerischen Erkenntnis sich klar zu machen, aus welcher darstellerischen Notwendigkeit heraus das Mittelalter zu dem allgemein verständlichen künstlerischen Stenogramm für Erde, Fels, und Berg kam — welche hervorragende Bedeutung eine solche künstlerische Form und Konvention erlangen kann.

Abb. 3. Kaiser Heinrich VII. Expedition über den Mont Cenis.
(Miniaturen aus der „Romfahrt Kaiser Heinrichs“ in Trier [um 1350].)

Die Scholle als künstlerisches Stenogramm / Ihre künstlerische Notwendigkeit und Ergiebigkeit

Das Erwachen des Naturgefühls im 13. und 14. Jahrhundert das machte die Augen offen und begabte die Menschen mit klarer plastischer Anschauung und die Darsteller mit der anschaulichsten Form.

Wir brauchen hier den tiefbegründeten Ursachen des erwachten und erweiterten Sehens nicht nachzugehen, da Jakob Burckhardt, J. Frey, Alfred Biese und andere den kulturellen Fäden schon gefolgt sind, die bildende Kunst mit Singen, Sagen und Sehen teppichgleich verknüpfen. Uns gilt es den künstlerischen Wirkungen nachzugehen und die Scholle auf ihre künstlerische Brauchbarkeit für das späte Mittelalter zu prüfen.

Die schon immer da und dort gesehenen haufenartigen Terrainbilder erwiesen sich jetzt offenbar den Betrachtern und Darstellern für völlig unzureichend.

Abb. 4. Felslandschaft im „Triumph des Todes“ im Camposanto zu Pisa.
Fresko (etwa 1350 vollendet).

Es fehlte solchen Andeutungen alles Räumliche, alles Körperliche. Jetzt will man die Dinge greifen können — man sieht sie „plastisch“ an. Also wurde die bald so, bald so aufrecht gestellte Fläche nichtssagend und leer.

Mit scharfem Auge erfaßt man die einfachsten Formen des Dreidimensionalen: den Würfel und die Platte. Dieser Griff war denkbar glücklich.

Diese Form war leicht darstellbar. Schon Linien führten notwendig in die Tiefe. Die Form selbst verlangte ohne weiteres Licht und Schatten. Bezeichnend für das Verlangen nach einfacher aber recht anschaulicher Vergegenwärtigung des handgreiflich körperlichen der Erde, der Felsen oder gar der Berge, ist die Riefung all dieser Würfel oder Schollen, die wir nun auf den meisten Landschaftsbildern finden.

Vielleicht ist das damals doch allen geläufige Bild der Erdscholle, die des Bauern Pflug auf die Erde wirft, das Urbild unseres künstlerischen Stenogramms, dessen Brauchbarkeit und Anschaulichkeit sich immer vergrößerte.

Unsere Bilder, die erhöhte Schollen, oder übereinandergelegte, flachliegende und aufgerichtete, zeigen, mögen an die immer wachsende Anschaulichkeit der primitiven Scholle erinnern.

Diese Form der Scholle mit ihren tiefen beschatteten Riefen und Profilen konnte allein eine Fülle erlebter landschaftlicher Eindrücke deutlich veranschaulichen: Das vertraute Bild des Pflügens, das Gefürchtete hoher Berge und steiler Felsen mit tiefen Spalten und düsteren Schluchten.

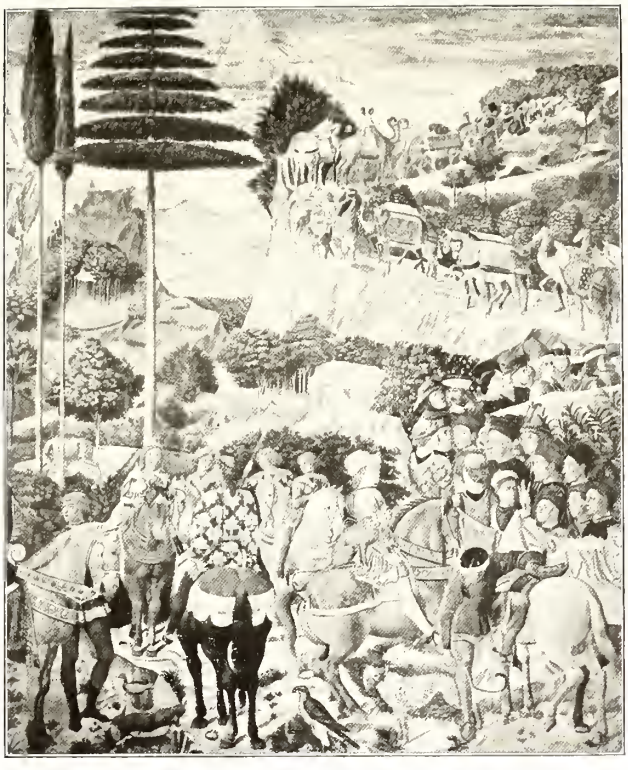

Abb. 5. Bennozzo Gozzoli. Der Zug der Heiligen drei Könige.
Florenz, Palazzo Riccardi. (Phot. Dr. Fr. Stoedtner Berlin.)

Sie allein gab auch dem unbeholfensten Darsteller die Mittel durch einfachste Verkleinerung oder Vergrößerung allerlei Phantasien im Betrachter zu wecken. Und was haben die großen Künstler Italiens und die feinsinnigen Maler der Gebetbücher und Chroniken im Norden mit solchen Variationen der Scholle für lebendige und poesieerfüllte Landschaften zu schaffen gewußt.

Zweifellos wurde durch dieses primitive Hilfsmittel die Kunst aufs vielfältigste begabt. Das lag allerdings auch in der glücklichen harmonischen Einpassung dieser Formel für Erde und Fels in die ganze Art der damaligen Anschauung.

Zwei Dinge charakterisieren die damalige Anschauungs- und Darstellungsweise besonders: Immer sah man damals das Einzelne — immer mehr bemühte man sich — wie Kinder, die zu Zeichnen anfangen, die Welt planartig zu überschauen und darzustellen. Diese schollenartigen Felsen konnte der Maler auf die Bildfläche verteilen wie er wollte, der Tiefenwirkung kam die Verteilung immerhin zugute — die allzu planmäßige Aufzeichnung der Dinge verwischte sich zugunsten einer scheinbar perspektivischen Anschauung und der Komposition wurden die Wege geebnet, ja gewiesen. So fand „der scharfe Naturalismus erst nur fragmentarisch im Bilde Eingang, indem er e i n aufmerksam betrachtetes

Abb. 6. Masolino da Panicale. Christi Taufe im Jordan.
Fresko in Castiglione d'Olona (um 1435).

und richtig erfaßtes Stück in das schematische Netz der älteren Darstellung einfügte und dadurch Tiefe eroberte, bis sich mit der Zeit das Ganze einem einzigen Bildfeld unterordnet und ein einheitliches Raumgefühl entsteht". (Wallerstein.)

Welchen Vorteil die Schollenform vor der einfachen kulissenartigen Fläche dem Bildner bot, verrät die Darstellung aus der Romfahrt Kaiser Heinrichs (Abb. 5). Der Zeichner fühlt ganz deutlich, daß seine „Bergwände" an wirklich körperlicher Erscheinung erst gewinnen würden, wenn er in diese, oder vor diese vollständig tiefenlose Fläche wenigstens da und dort stenogrammatische prismenartige Felsgebilde einzeichnete.

Wir haben also in der Scholle nicht eine sonderbare Mißbildung zu sehen, sondern ein ganz vortreffliches Raumbildungsmittel, das, wie Kallab nur beiläufig aber richtig vermutet, durchaus naturalistisch gemeint war.

Die eminente naturalistische Bedeutung, die diese einfache Form hatte, die spricht nicht für eine mühsam hergeleitete Abstammung oder Importierung sondern für die ewige Jugend einfachster Bildungen dieser Art und für den schöpferischen Genius des späten Mittelalters. Es ist keine irgendwie veraltete Form, sondern eine Jugendform der Kunst, sie verrät nicht flaue Nachahmung, sondern klare frische Anschauung der Natur, sie ist die beste Grundform aller Felsdarstellungen überhaupt.

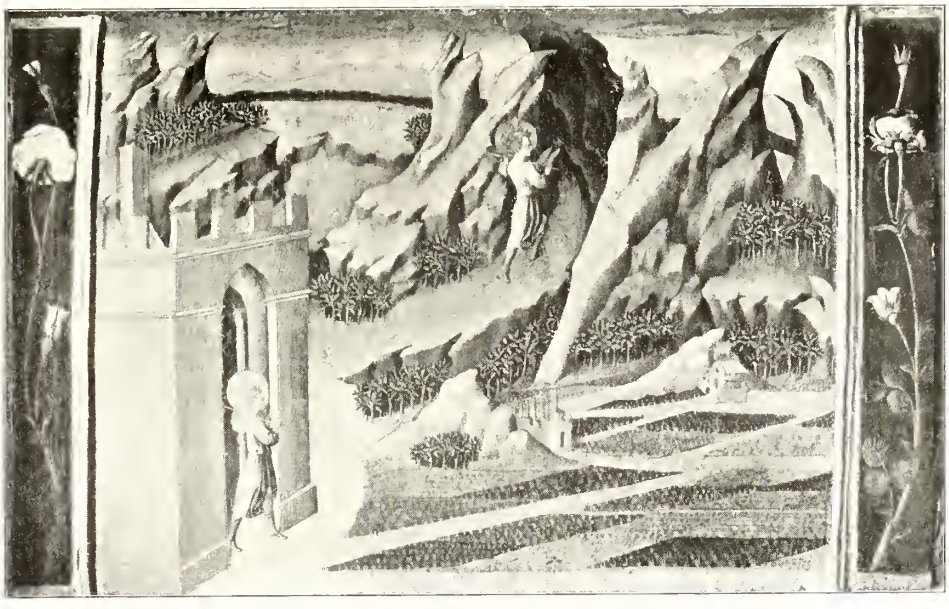

Abb. 7. Giovanni di Paolo di Siena, Johannes in der Wüste (1403/82).
(Die Größenverhältnisse teils falsch, teils richtig.)

Meister der „Scholle"

Welche Möglichkeiten die primitive Form der „Scholle" tüchtigen Künstlern in die Hand gab, wurde schon erwähnt. In Giottos Werken schon wird die Scholle zum mannshohen Fels. Grandiose Felswände von tatsächlich schreckender Wirkung vermochte aus dieser Form der Meister vom Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa zu gestalten. Mit so einfachen Formen hat kein anderer gewaltigere Felsen zu veranschaulichen gewußt als der noch immer nicht zweifellos festgestellte Schöpfer dieser Fresken. Hier macht die alte Form, trotzdem sie deutlich in ihren primitiven Elementen bewahrt bleibt, oft genug einen durchaus naturalistischen Eindruck auch auf uns (Abb. 4). Etwa hundert Jahre später malte Benozzo Gozzoli in der kleinen Kapelle des Palazzo Riccardi in Florenz große Felslandschaften mit dem Zug der Heiligen drei Könige. Die Bergformen sind reicher und viel natürlicher, doch veranschaulicht die größere Mannigfaltigkeit in Verteilung und Gruppierung der einzelnen Felsen in der großen Landschaft (Abb. 5), wie geschickt sich mit solchen Felsschollen ein schier unübersehbarer Raum gestalten lies. Gerade diese Form war geeignet, den Zug der Heiligen drei Könige als großes Ereignis auf die Betrachter wirken zu lassen. Diese Form konnte viel leichter selbst zum Schauplatz handelnder Figuren werden als die einfachere Erdhügelform, die sich aus der einfachen Fläche oder Kulisse mittlerweile entwickelte.

Das wird klar, wenn wir die Landschaften des Masaccio mit denen des Masolino da Panicale vergleichen würden.

Masolino schuf 1435, viel früher also als Benozzo Gozzoli, verschiedene landschaftlich interessante Fresken in dem am Fuße der Alpen gelegenen Casti-

glione d'Olona. Kunſtgeſchichtlich ſteht er zweifellos weit hinter dem genialen Erneuerer Maſaccio zurück. Doch die Bergformen bei beiden ſind ebenſo verſchieden als verſchieden in der Bedeutung als Szene. Die für unſer Auge natürlich geſehenen Berge des Maſaccio ſind nur Abſchlußteile des Bildes. Es ſind nur Berge im Hintergrund. Maſolino bleibt bei der alten Schollenform und mit dieſer, alſo vorzüglich durch lineare Kräfte, gewinnt er Mittel, das Auge in ein tiefes, ſich verengendes Tal zu führen, das vorn als Schauplatz der Taufhandlung dienen kann. Sieht man alſo von der künſtleriſchen Unbeholfenheit des weit geringeren Maſolino ab, ſo tritt der Vorteil der alten Form noch klarer vors Auge. Auch dieſe Form verlangte eben ihre Meiſter wie jede andere, an ſich war ſie noch längſt nicht minderwertig oder unmodern geworden.

Ein geringerer Künſtler als Maſolino iſt der Sieneſe Giovanni di Paolo (geb. 1403). Uns iſt jedoch ſeine Miniaturmalerei, die den durch die Wüſte ziehenden Johannes darſtellt (Abb. 7), ein ſehr lehrreiches Beiſpiel für die Verwendung der Schollenform in irgendwelcher Geſtalt. Giovanni di Paolo ſchichtet größere Schollen ſenkrecht auf, um ſpitze Felsberge zu bilden. Dieſe Felſen ſollen zweifellos hohe Gebirge vorſtellen, zu deſſen Füßen die Häuſer ganz klein ausſehen. Aber nicht wie ein unbewußter Fehler ſondern wie eine wohl beabſichtigte Altertümelei berührt dort das Berückſichtigen, da das Außerachtlaſſen der natürlichen Größenverhältniſſe im Bilde. Die Häuſer am Fuße der Berge ſind richtig ganz klein. Johannes ſelbſt iſt aber beide Male viel zu groß im Verhältnis zu den Felſen.

Im vierzehnten Jahrhundert iſt das Außerachtlaſſen der Verhältniſſe eine ſehr häufige, wenn nicht allgemeine künſtleriſche Erſcheinung von tieferer Bedeutung.

In meinem Buche „Deutſche Lande — Deutſche Maler" zeige ich eine reizende Miniatur aus der Hohenemſer Weltchronik, die die Bedeutung der Größen ſehr anſchaulich illuſtriert. So ſind dort Joſeph und Maria als Hauptfiguren viel größer als die Figuren der Hirten — die Engel in der Luft ſo groß wie die Burgen auf den Bergen. Die Größe iſt alſo noch unbewußte Allegorie: Je wichtiger die Dinge — je größer.

Wir dürfen uns dadurch nicht irre machen laſſen an der wundervollen Anſchaulichkeit ſolcher Landſchaften des 14. Jahrhunderts, zumal für die Zeitgenoſſen der Maler. Man vergegenwärtige ſich insbeſondere einmal ſolche Landſchaftsbilder mit Bergen und Burgen — o h n e die typiſche Form der Scholle!

Durch kuliſſenartige Bilder hätte niemals ein ſo weiter Raum an Anſchauung gewinnen können, und niemals wären gerade die Erderhöhungen ſelbſt geeignet geweſen, gleichzeitig als Schauplatz der Handlung zu dienen.

In dieſer Zeit ſind die Berglandſchaften, die ſich der Schollenform bedienten, weit anſchaulicher als andere. Die Erfindung des Stenogramms berührt uns immer genial — wenn auch in den geringeren Werken wie die Zeichnungen genialer Kinder mit denen ſie auch ſonſt gar manch traumhaft Schönes gemein haben.

Abb. 8 u. 9. Einzug Christi. Taufe Christi.
Bergbilder aus Jacopo Bellinis Skizzenbuch im Louvre (vor 1430).

Jacopo Bellini. Andrea Mantegna / Die genialen Naturalisten der Scholle

Welche Wandlungsfähigkeit das künstlerische Stenogramm für Berge und Felsen besaß — wie es immer mehr an naturalistischer Bedeutung gewinnen konnte und mußte, das mögen Werke des Jacopo Bellini und des Andrea Mantegna vergegenwärtigen.

Unsere Abbildungen 8 und 9 zweier Seiten aus einem Skizzenbuch des Jacopo Bellini — das Corrado Ricci veröffentlicht hat — zeigen aufs erste ganz unverkennbare Varianten der typischen mittelalterlichen Form für Fels und Berg.

Die Skizzen dürften schon vor 1430 entworfen worden sein, sie sind also wohl dreißig Jahre älter als die ansprechenden Felsbilder des Benozzo Gozzoli. In der Verwendung der Form liegt demnach nichts besonderes. Bedeutendes künstlerisches Vorgehen verraten die Skizzen aber in der Art der Wandlung und Verbesserung der Scholle.

In der größeren Skizze des Einzugs Christi in Jerusalem (Abb. 8) zeigt Bellini einen Berg, der den anmutigen formalen Reichtum der Felslandschaften des Gozzoli bei weitem nicht erreicht und uns doch als künstlerische Fixierung mehr bedeutet. Bellini läßt auf der zweiten Terrasse des Felsberges Hirten ihre Schafe weiden. Die Figuren und Tiere oben sind auffallend kleiner als die zu Füßen des Felsen. Darin liegt eine Beobachtung von entscheidender künstlerischer Bedeutung. Der Venezianer übertrifft dadurch weit den späteren Florentiner. Er läßt uns zuerst durch freiperspektivische Verkleinerung auch die Höhe messen. Und dies Gefühl für die Distanzierung eines Höhenpunktes war gleichzeitig ein Schritt wenigstens zur Befreiung von der mehr plammäßigen, mehr vogelperspektivischen Darstellungsweise, deren sich andere gleichzeitige und spätere Landschafter noch immer bedienten.

In der kleineren Skizze der Taufe Christi im Jordan (Abb. 9), die sich im gleichen im Louvre bewahrten Skizzenbuch findet, hat eine andere Beobachtung des Künstlers die Struktur des Felsens wesentlich bestimmt. Bellini hat die bestimmte Absicht, das Auge des Betrachters nicht nur den Berg hinauf zu führen, sondern auch um ihn herum. Fast auf all seinen Bergskizzen führt er solche spiralartig aufsteigende Terrassen um das Massiv der Felsen. Das gibt dem Raum- und Körpergefühl starke Hilfen.

Soviel geht schon aus der Vergleichung mit zeitgenössischen Werken ganz allein hervor.

Bellinis erfinderische Bedeutung wirkt aber noch größer, wenn wir seine Bergbilder mit denen seines Lehrers Gentile da Fabriano vergleichen. Gentile da Fabriano malt lieber weiche Hügel — Bellini zeichnet schroffe Felsen. Jener ist auch in den Bergbildern ein lieblicher Empfinder, dieser überlegt, er wirkt hart und plastisch. Der Berg an sich ist ihm ein wichtiges Ding. Bellini sieht architektonisch. Er ist Felsenarchitekt, wie jener Landmaler.

Deshalb gilt uns hier Bellini weit mehr. Er sucht und zeigt neue Wege. Nicht zufällig ist er der erste von so vielen Venetianern, die alle der Darstellung der nahen Alpenkette zwar eine thematisch nebensächliche, aber immer tonanschlagende Stelle im linearen und farbigen Aufbau der Bilder einräumen.

Jacopo Bellini ist in seinen Skizzenbüchern, die viel mehr als seine Bilder seine ganze Lust und Begabung verraten, durchaus Renaissancemensch.

Er zwingt der alten stenogrammatischen Form des letzten Mittelalters neues Leben ab. Als architektonischer Aufbauer steriler Steine und Platten bleibt er freilich beim Einzelnen, beim Nebeneinander der Berge. Er bleibt Problematiker.

Aber welche Kraft der Anschauung und des Willens in solchem Gestalten lag, das sollte uns die Gabe, die von Jacopo auf die Gentile und Giovanni Bellini und auf Andrea Mantegna ausging, immer lebendiger fühlen lassen.

„Wüßten wir auch nichts von Jacopo Bellini", sagt Kristeller „der Bildungsgang dieser drei Künstler müßte uns notwendig einen solchen Lehrer voraussetzen lassen". Ja, wenn wir nicht wüßten, daß Mantegna eine Tochter Jacopo Bellinis heiratete, wir müßten allein durch die Art und Weise, wie beide Künstler der Felsengestaltung das intensivste Interesse zuwenden, eine außerordentlich enge Beziehung zwischen den beiden Künstlern annehmen.

Ein Kupferstich Mantegnas, wie der der Kreuzabnahme oder der Grablegung (Abb. 10), veranschaulicht am klarsten die ganz gleiche Art des Sehens und Gestaltens wie die des Bellini. Nur ist Mantegna viel energischer und viel reicher im einzelnen und im ganzen. Auch für Mantegna ist der Fels ganz und gar ein plastisches Gebilde, er zeichnet ihn ab wie eine Skulptur. Durchaus nahe liegt es, wenn die meisten Betrachter in Felsenbildern Mantegnas getreue Abzeichnungen bestimmter Gesteinsformen, bestimmter geologischer Formationen erkennen wollen. Doch wenn wir dies bei Mantegna vermuten wollten, müßten wir auch in Bellinis Skizzen Studien nach bestimmten Naturobjekten erkennen.

Solche Vermutungen tüchtiger Betrachter bestätigen uns zunächst schlagend, daß unsere Vermutung richtig, in dem mittelalterlichen Stenogramm für Fels

Abb. 10. Mantegna, Grablegung Chriſti.
(B. 2. Kupferſtich.)

und Berg in all ſeinen Entwicklungsphaſen eine durchaus naturaliſtiſche, geniale Darſtellung zu ſehen.

Mantegna iſt freilich derjenige Künſtler, in deſſen Felsbildern ſich die Grenze zwiſchen allgemeiner Felscharakteriſtik und der Darſtellung ganz beſtimmter Naturbilder am meiſten verwiſcht, alſo am wenigſten klar nachziehen läßt. Sicherlich ſind aber all ſeine Felsgebilde bewußte Variationen der ſpätmittelalterlichen Scholle, ſie ſind ſogut Neuſchöpfungen aus altem Material wie ſeine Geſtalten neu erwuchſen aus Bildwerken der Antike. Wenn wir in ſeinen Felsgebilden auf den Stichen nicht feſtſtellen können was Variation einer alten Form, was getreue Nachbildung der Natur, ſo kennzeichnet das Mantegnas geniale Fähigkeit des Umgeſtaltens und der liebevollſten Hingabe an die Natur mit ihrem erzieheriſchen Phantaſiereichtum.

Abb. 11. Mantegna, Madonna vor dem Felsen.
Gemälde in den Uffizien, Florenz (vor 1490).

Bei Bellini war die Umgestaltungslust noch stärker als die tapfere Naturhingabe. Doch auch in Mantegnas sonderbarsten Felslandschaften führen die Elemente wieder zu Bellini zurück. Die Sterilität der Platten und Wände,

der ſteile Aufbau, das tiefe Einſchneiten der Flußläufe und Wege in den Felſen, die Terraſſierung, das ſerpentinartige Anſteigen der Terraſſen und Platten, das das Auge des Betrachters um die Berge und Felſen abſichtlich herumführt, alles das iſt ebenſogut Mantegnesk wie es des alten Bellinis Art war.

Die Verwandtſchaft im Sehen und Geſtalten geht konſequent noch weiter. Beide führen das ſterile, felſige Terrain bis in den Vordergrund, bei beiden iſt auch der letzte Hintergrund von gleicher Erſcheinung. Beide ſind noch immer Einzelſeher. Nur iſt Mantegna weit erfahrener und „freier“ in empfindungsperſpektiviſcher Darſtellung. Doch hat auch Kriſteller mit Recht darauf aufmerkſam gemacht, wie nahe Mantegnas Art des bildlichen Aufbaus der mittelalterlichen Darſtellungsweiſe ſteht, die alles wie von oben geſehen gibt. In allem iſt Mantegna ein genialer Umwandler.

Am meiſten offenbart ſich dies wohl in ſeinem Gemälde in den Uffizien von Florenz, der Madonna mit dem Felſen (Abb. 11). Soviel Elemente auch hierin an Bellinis Felſenſkizzen erinnern, ſo iſt doch erſt Mantegna eine große einheitliche Raumgeſtaltung gelungen. Wie wirken hier gegenſeitig ſteigernd ins Monumentale die Größenverhältniſſe! Vielleicht iſt's das monumentalſte Madonnenbild. Gewaltig die Madonna im Vordergrund, verſchwindend klein die Wanderer und Steinmetzen im weiten Hintergrund. Und weit hinten der monumentalen Madonna ein Felsberg von monumentalem Aufbau. Hier iſt nichts Experiment — es iſt eine künſtleriſche Schöpfung —.

Begreiflich, wenn gegenüber ſolchem Felsbild ganz ungewöhnlicher Form die alten Elemente vergeſſen wurden und das Vorbild des Felſens in der Natur geſucht wurde.

Cuboni, Kriſteller und Roſen ſind dem natürlichen Vorbild nachgegangen. Am eifrigſten Roſen, deſſen Forſchungen nach den landſchaftlichen Vorbildern früherer Künſtler nachhaltige Beachtung verdienen.

Cuboni und Kriſteller wieſen auf die Baſaltformen am Monte Bolca bei Ronca zwiſchen Vicenza und Verona. Roſen dagegen meint, Mantegna habe ſein Vorbild in den Steinbruchhöhlen in der Mugnoneſchlucht bei Fieſole gefunden. Ich weiſe künſtleriſch vergleichende Geologen auf die Orgues d'Espaly in der Auvergne hin. Auch dort kann, zumal Espaly damals ein Ort von politiſcher Bedeutung war, Mantegna geweſen ſein. Jedenfalls beſteht hier eine viel größere Ähnlichkeit zwiſchen dem Felsbild des Malers und dem natürlichen Bild und zwar im einzelnen wie im ganzen. Die Baſaltſäulen beſchreiben in ihrer Anordnung eine ganz ähnliche Drehung wie die „Orgelpfeifen“ des Felſens auf dem Bilde unſeres großen Paduaner Meiſters.

Doch darf dieſer Übereinſtimmung nicht zu viel Gewicht beigelegt werden. Mantegna, der geniale Umgeſtalter, hat jene Geſteinsformen am meiſten betrachtet, die der alten Felsplattenform das natürlichſte Gepräge geben konnten. In ſeiner freien Verwendung von kongreten Anregungen aus der Natur charakteriſiert er ſich ſelbſt als großer Künſtler, der nicht ſklaviſch nachahmt ſondern großartig zu vereinfachen und zu komponieren weiß. So iſt er Vollender und Wegweiſer.

Abb. 12. Schwäbischer Meister, der 2ten Hälfte des 15. Jahrhunderts.
Landschaft mit Landsberg am Lech aus einer Geburt Christi.
Gemälde im Augsburger Museum.

II. Teil

Das Problem der Gebirgslandschaft / Erste Entdecker der Bergschönheit diesseits der Alpen / Konrad Witz

Für Felsen und steile Steingebilde war auch diesseits der Alpen großes zeichnerisches und malerisches Interesse vorhanden.

In den kleinen Gemälden der illustrierten kirchlichen und weltlichen Handschriften und Bücher, auf Tafelgemälden, Wandgemälden, und in den Kupferstichen des 15. Jahrhunderts finden wir unendlich viele Landschaften mit auffälligen Einzelfelsen.

Aber obwohl man in diesen Felsen geradezu ein gemeinsames Einzelmotiv der Maler Deutschlands, der Niederlande, Hollands und Frankreichs erkennen darf, so gilt doch unverkennbar, die ganze Liebe der Betrachter und Gestalter einer lieblichen, weiteren Landschaft mit kleinen Hügeln und Berglehnen.

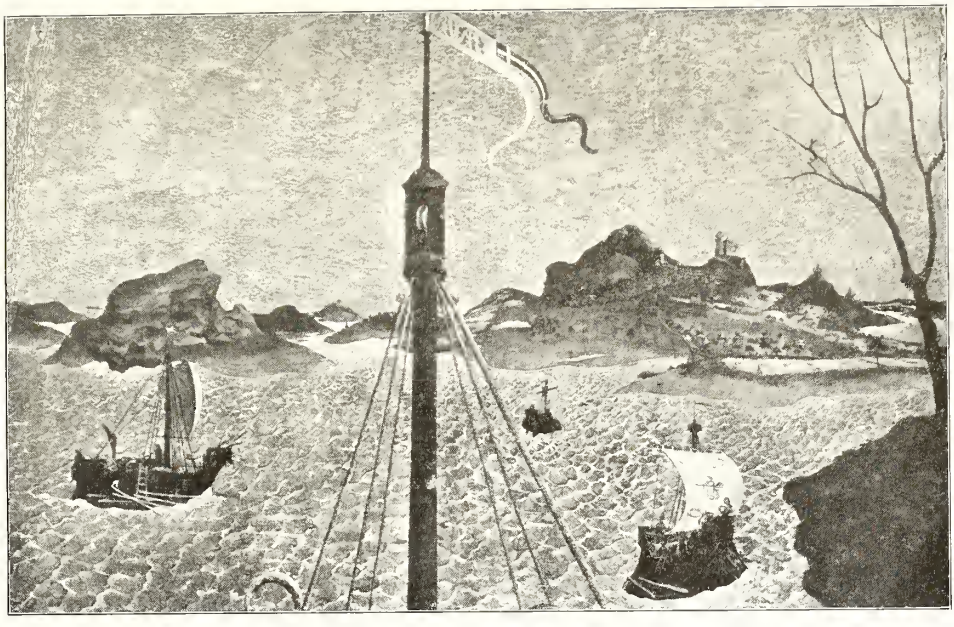

Abb. 13. Lukas Moser, Tiefenbronner Altar. (1431.)
(Ausschnitt.)

Die Felsen sind nur da, um dem freundlichen Gelände einen härteren Akzent zu geben — einen romantischen Kontrast.

Die Landfreude siegte, sie war hier stärker als das Felsinteresse. Keinesfalls finden wir diesseits der Alpen auch nur einen Maler oder Zeichner, der so große eindrucksvolle Felsberge konstruiert, so sterile Steinlandschaften aufgebaut hätte, wie Mantegna oder der alte Bellini.

Doch auch hier war die felsige Scholle das gegebene Mittel, kleine Felsen und Berge zu bilden. Nur fehlte die Lust zu großem tektonischen Aufbau, wie ja wohl auch Mantegna durch seine antiquarischen Studien erst recht bestärkt worden sein mag mit linearen Mitteln die größten plastischen Erscheinungen der Natur, die Felsberge, möglichst wuchtig erscheinen zu lassen.

So wird man im ganzen die Gaben der Landschaftsliebe nordischer Völker viel eher mit den freundlichen Hügellandschaften gleichzeitiger toskanischer und umbrischer Künstler vergleichen, über die uns Johannes Guthmann in fesselnder und gründlicher Weise unterrichtet hat.

Die Florentiner und die nordischen Künstler griffen das Problem der Berggestaltung anders auf als der große Paduaner, der dann allerdings wieder mit den späteren Venetianern auch der nordischen Landschaftsmalerei stärkste Anregungen gegeben hat.

Der steinerne Stil Mantegnas entsprach doch nur einer Art von Berggestaltung — das ganze große Problem wäre so einseitig nie gelöst worden.

Und die nordischen Künstler sind zwar nicht so entschlossen und nicht so offensichtlich auf gewaltige Bergbilder losgegangen — ihre stillen und be-

Abb. 14. Konrad Witz, Petri Fischzug mit Mt. Salève und Mt. Blanc. (1444.)
Ausschnitt aus dem Gemälde im Museum Rath, Genf.

scheidenen Wege, die sie einschlugen, führten jedoch um so eher zur treuen künstlerischen Wiedergabe von Hochgebirgslandschaften. Nur die Kleinheit der Bildchen und die Bescheidenheit der Versuche, Berglandschaften wiederzugeben, die wir in den nordischen, ganz besonders den bayerischen Miniaturen finden, verbietet es, mit vielen Bildern und Worten die eigentliche Epigenese der großen Berglandschaft hier darzulegen.

Es sind ja nicht große Künstler, die hier zu nennen wären, sondern kleine Versucher, deren Namen zum größten Teil verloren und vergessen.

Es handelt sich nur um Bildchen, die naturliebende Klosterbrüder in den Text der Meßbücher oder Legenden malten. Aber diese Laien-Maler in den Klöstern von Metten, Tegernsee, Ulm, im Schwäbischen, in Salzburg die so frühzeitig reizende Berglandschaften erfaßten, gelten uns viel als Pioniere und Dilettanten. Ihnen danken wir schon im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts die ersten Anfänge einer weitschauenden Gebirgsmalerei. Und solche Bilder führen bald zu den ersten größten Landschaftern der deutschen Kunst, zu Lukas Moser, dem Meister des Tiefenbronner Altars und zu Konrad Witz, dessen großer Name auf immer mit dem größten Bergriesen Europas verknüpft bleibt.

Wieweit auf die Anschauungsfähigkeit des Meistes Lukas Moser von Weil der Stadt und des Meisters Konrad Witz aus Rottweil die Ereignisse und Ver-

bindungen naher Kulturstädte von hohem Rang eingewirkt haben, kann hier nicht verfolgt werden. Es ist klar, die vielen tüchtigen Versuche zur landschaftlichen Bezwingung konnten auch damals nur von großen weiterschauenden, noch viel weiter verlangenden Männern zu einer neuen Einheit zusammengefaßt werden.

Unser Ausschnitt aus den berühmten Magdalenenaltar von Lukas Moser in der Stiftskirche zu Tiefenbronn (Abb. 13), gibt uns eine ideale Landschaft, die ganz den Schönheitsvorstellungen jener Zeit entsprach. Zwar ist auch hier noch das Bild mehr planmäßig aufgebaut — aber ganz deutlich sind die Berge in ihrer Räumlichkeit veranschaulicht. Das Licht spielt schon eine starke gestaltende Wirkung. Gerade in diesen landschaftlichen Teilen ist das Bild ein würdiger Zeitgenosse des großen Genter Altarwerks der Brüder von Eyck und ein Zeugnis selbstständiger künstlerischer Entwickelung oder gleicher Anschauungstendenzen hier wie dort.

1444, nur dreizehn Jahre später als Moser, malte Konrad Witz in Basel ein großes Altarwerk. Ein Teil des ganzen Werkes stellt den Fischzug Petri dar.

Witz verlegt, wie Haendcke getreulich geprüft hat, die Handlung auf den Genfer See! Er porträtiert (Abb. 14) das linke Ufer des Sees, etwa „vom rechten Ufer aus, zwischen Genf und dem Dorfe Preguy auf dem Areal des Pâquis. Als einzige Lizenz erlaubte er sich die Berge des Hintergrundes etwas zusammenzurücken". Salève und Montblanc grüßen uns hier vom Bilde eines Deutschen wie Trophäen des Sieges nach langem Ringen und Kämpfen.

Der Meister Konrad Witz von Rottweil verdient heute noch mehr Ruhm, als er schon zu Lebzeiten genoß. Sein Werk ist ein Ereignis. Er ist in allem ein Meister seiner Zeit gewesen. Er reiht nicht mehr, wie von Eyck, die Dinge aneinander, er ist „voll unmittelbaren Natursinns" und die „Darstellung der Landschaft hat alles Lebendige und Schöpferische in ihm absorbiert" (Wallerstein).

Merkwürdig ist nur eines, Witz ist in der Wiedergabe nackter Felsen im Vordergrunde weit weniger tüchtig und selbständig als andere. Sollten wir auch darin eine gewisse Folgerichtigkeit seiner ganzen weitschauenden Betrachtungsweise erkennen?

Um die Überlegenheit des Lukas Moser und des Konrad Witz als Landschafter rasch zu erkennen, diene das viel später gemalde Bild eines schwäbischen Meisters mit der Vedute von Landshut, (Abb. 12.)

Unser Bildchen aus einer Mettener Handschrift des heiligen Benedikt vom Jahre 1414 (von B. Riehl zuerst veröffentlicht. Abb. 15), gibt dagegen Vorstellung wie jene Großen kleineren Vorläufern folgen konnten. Plastische Bergbilder sind hier noch nicht zu sehen — aber durch die Kulissenreihen wird man recht gut an den Blick über viele Bergketten hinweg erinnert. Der klösterliche Maler mag mit diesen Bergreihen die Landschaft des Bayerischen Waldes gemeint haben.

Derartige abschließende Kulissen von Bergen sind charakteristisch nicht nur für bayerische Landschafter. Wir finden sie auch bei Malern, die vielleicht nie große Bergketten überschaut haben.

Der Drang nach anschaulicher Gestaltung schuf auch hier aus kleinem ein größeres, auch hier sehen wir deutlich, wie der Künstler auf irgendeine Weise

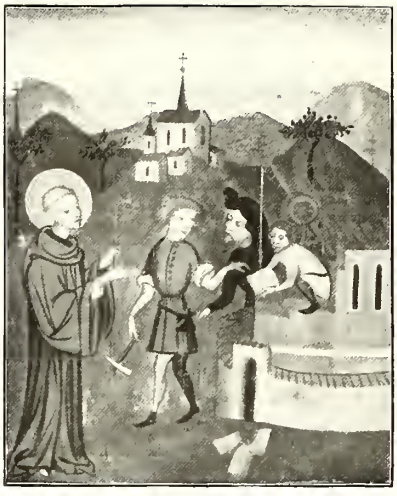

Abb. 15. Klosterbau in einer Berglandschaft. (1414.)
Miniatur in der Mettener Regel des h. Benedikt. Hof- u. Staatsbibliothek, München.

seine mangelhafte räumliche Darstellungskunst zu vertuschen, auszunützen und zu verbessern versteht.

Johanna de Jongh meint, solche Bergabschlüsse hätten auch die holländischen Landschaftsmaler für die Kirchengemälde notwendig gebraucht, weil diese immer über der Augenhöhe des Betrachters angebracht worden seien. Damit würde nur auf eine weitere innere Notwendigkeit für derartige Bergkulissen im Hintergrund hingewiesen. Da sich aber solche Landschaften noch viel häufiger in den Miniaturen finden, dürfte der ebengenannte künstlerische Drang die erste und ausschlaggebende Rolle in der Erzeugung von Bergkulissen gespielt haben.

Dem Bedürfnis des Künstlers, das Bild durch Hügel abzuschließen, folgte das Darstellungsvermögen schrittweise. Denn die Aufgabe war schwer, das zeigten uns schon manche Versuche, dem Hügel eine wirklich körperlich erscheinende Anschaulichkeit zu geben. Die Scholle, der Fels war dazu viel tauglicher. Aber diese Hügel, die immer nur wie grüne Wände aussehen, wurden bald mehr bald weniger in den Bildvordergrund gerückt. So entstanden durch sie Andeutungsmittel des Raumes. Der Maler zeigte hinter den Hügeln Menschen oder Gebäude. Das war einfache Anzeige, daß sich hinter dem Hügel wieder Luft und Raum befand. Jetzt wächst auch das künstlerische Darstellungsvermögen. Die Hügelwände bekommen Blumen, Bäume, Häuser und Städte. So steigerten sich gegenseitig Betrachtungs- und Darstellungsfähigkeit.

Dieser Vorgang ist deutlich vom Mettener Klosterbruder bis zu Konrad Witz zu verfolgen.

Naturgemäß entwickelte sich leichter dort solche Anschauung, wo der Blick nicht so sehr durch viele hohe und allzunahe Berge beständig am weiten Schauen getrennt wurde. Bezeichnenderweise finden wir weite stille Seeflächen, die

nur die ruhige Breite des Erinnerungsbildes vergegenwärtigen, auf solchen frühen Landschaften häufig.

Auch die Augen des Konrad Witz waren auf die Ferne eingestellt. Das war ein Erbe der kleinen Bergsilhouettisten vor ihm. Seine Tat aber war, ferne Einzelobjekte, hier die Berge Savoyens, in richtige Beziehung zu bringen zum ganzen Gesichtsfeld. Nahe Felsenplastik war nicht seine Sache Doch hätte auch alle mantegneske Felsgestaltungskunst dem Bergriesen gegenüber versagt, solches Bild konnte nur von einem Fernhersehr erfaßt werden. — So wie die ganze Größe der Alpenwelt sich erschließt von großer Ferne oder Höhe, so kam auch Witz weit von Rottweil den Alpen schauend entgegen. Und fast alle die größten alpinen Landschafter haben sich mit der freien künstlerischen Wiedergabe der Alpen erst durch weites Wandern begabt.

Das könnte uns hinweisen auf den erzieherischen Wert, die Dinge zunächst von ferne her und dann erst näher und näher anzuschauen.

Die Venezianer und die Alpen

Wer einmal von den Lagunen Venedigs aus der Sonne tausendfache Farben an den fernen Alpen leuchten sah, der erkennt Venedigs prächtige Kunst und den besten Teil von Venedigs Malerei. Dem ist all diese Kunst nur die Fata Morgana des zauberischen Bildes der Wirklichkeit.

Die Südseite der Alpen durch eine von Licht und Feuchtigkeit getränkte Luft wie durch einen Schleier spiegelnder Tautropfen gesehen, das mußte andere Maler erzeugen als im trockenen Frankenlande — andere Alpenfreude, andere Alpenmaler.

Aber zunächst ist ein Element der künstlerischen Erziehung das gleiche wie diesseits der Alpen.

Wie dem deutschen Meister Konrad Witz hinter der ruhigen Wasserfläche des Genfer Sees die Berge oft wie Wände, wie dunkle oder helle Silhouetten erschienen, so erscheint auch die Kette der Alpen von Venedig aus oft nur wie eine die Ferne mehr bestimmende, als räumlich beengende Wand, die mit ihren dunklen Tiefen da und leuchtenden Flecken dort wirken mußte wie Distanzierungsmittel der Architektur.

In jenen primitiven Bildchen deutscher Handschriften ließ sich schon die Wandlung von abschließenden Flächen zum körperlichen Bergbilde anschaulich verfolgen. Und wie in nordischer Kunst, ist in der venezianischen Malerei eine wunderbar geschickte Anpassung darstellerischer Mittel zu verfolgen.

Die süddeutschen Primitiven versuchten sich gar nicht lange vergeblich mit linearer Perspektive. Sie schien und war ihnen vorläufig entbehrlich. Wie in den Bergformen nichts lineares sondern nur farbiges war — so war es dem Bildstil harmonischer, Ferne und Nähe nur durch entsprechende Wandlung von Farbe und Licht anzudeuten.

Das gleiche Überwiegen luftperspektivischer Mittel zeigt sich nach kurzer

Abb. 16. Anton Kolb, Ausschnitt aus der Ansicht von Venedig. (1500.)
Holzschnitt nach Jacopo de Barbari.

Übergangszeit in der venezianischen Malerei nur deutlicher und imposanter als in der nordischen.

Vom jüngeren Giovanni Bellini an ist die Farbe, nicht die Zeichnung entscheidendes Mittel.

Und diese Tendenz bleibt charakteristisch, sie kommt immer reiner und wundervoller zur Geltung. Bei Tizian löst sich die Ferne ganz in Farben auf. Die Unklarheit der Vorstellung von fernen trennenden oder vermittelnden Bergmassen allegorisiert er in rein malerischer Weise durch Auflösung aller klaren Linien.

Während Gentile Bellini, der wohl mit Recht als der ältere Sohn des Jacopo gilt, besondere Freude an Architekturlandschaften hat, vollzieht sich in den Werken des Giovanni fast unmerklich der Übergang vom bildhauerischen Stil Mantegnas zum malerisch weichen Landschaftsstil Venedigs. Bezeichnend ist schon, daß er seine Madonnen nicht mehr vor Architekturen thronen läßt, sondern wie in freier weicher Luft. Auf dem Frühwerk der Transfiguration, auf dem themagemäß der Landschaft große Wirkung zufällt, zeigt er noch teils die schroffen Felsschollen und bei der Pieta in der Brera zu Mailand sind, wie bei des Künstlers Vater und wie bei Mantegnas Bildern, die Wege tief eingeschnitten in gesteinsharten Boden. Auf der breiten Landschaft aber auf dem ergreifenden Londoner Bilde „Christus in Gethsemane" spricht sich Bellinis eigene Landschaftsfreude und Landgestaltung ganz deutlich aus. Mit diesem Bilde, mit dem Gronau die erste Epoche des Künstlers abschließt, ist alles Harte gemildert, die Sterilität der Landschaft tritt nicht mehr stark in Erscheinung, aber auch die Berge selbst rücken in die Weite, ein fast ebener Vordergrund breitet sich zwischen Betrachter und Bildferne.

Giovanni ist von anderen Idealen erfüllt, er ist lieblicher und weicher als sein Vater. Nur daß noch einige Zeit Landschaft und Darstellung gleich starke Faktoren bleiben. Die Kreuzigung im Museo Correr zu Venedig ist ganz von landschaftlicher Stimmung erfüllt — von elegischer Poesie in allen Elementen der Landschaft. Hier hat der mantegneske felsige Boden, auf dem Christi Kreuz errichtet, gegensätzlichen Sinn zur lieblichen Landschaft im Rücken des Erlösers, mit den geschlängelten Wegen, den stillen Gewässern und den ganz und gar nicht rauhen Bergen, die den Horizont abschließen. Diese ferne gerückten Berg-

Abb. 17. Anton Kolb, Ausschnitt aus der Ansicht von Venedig. (1500.)
Holzschnitt nach Jacopo de Barbari.

gruppen alpiner Form, nahe grüne Hügel mit Städten oder Burgen, das ist das Thema der Hintergrundlandschaft, das uns bei Giovanni Bellini zuerst als Neuerung auffällt, weil er von einer ganz anderen Gestalterschule herkam. Giovanni ist in der landschaftlichen Erfindung durchaus nicht einseitig und fast alles, was er gibt, ist mehr Erfindung als Wirklichkeit. Auch darin gibt er etwas, was nun allen anderen Venezianern gemeinsam ist. Gewisse Bergbilderinnerungen sind wohl in lieblicheren Teilen seiner Landschaften zu finden — aber deutliche Ansichten bestimmter großartiger Täler und Felsberge verschmäht er so gut wie die anderen.

Von vornherein muß ich bekennen, daß ich mir nur weniges von den Feststellungen anderer zu eigen machen kann, die auf vielen Bildern der Venezianer ganz bestimmte Berge der Alpen wiedererkennen wollen. Um so lieber weise ich auf die Werke Gilberts und Ernst Zimmermanns hin, die den alpinen Wanderer recht häufig veranlassen sollten, Naturobjekte und Kunstwerke miteinander zu vergleichen.

Nur für allgemein-formale Charakteristik der Gesteinsform hatten diese Venezianer ausgeprägten Sinn. Die Dolomiten, die wir auf ihren Bildern häufig erkennen müssen, sind allerdings zu solcher künstlerischen Erziehung geeigneter als alle anderen Formationen. Wenn Zimmermann also Dolomiten, wenn er auf einem späten Bilde Giovannis ein Tal erkennt, das etwa nördlich von Venedig bei Seravalle die Ketten der Berge durchbricht, so trifft er damit richtig die allgemein charakteristisch erfassende Art dieser ganzen Malergruppe Venedigs.

Von Cima da Conegliano sagt Zimmermann sehr treffend: es sei an ihm ein geborener Landschafter verloren gegangen. Aus den Landschaften in seinen Bildern, aus ihrer stimmungsvollen Kraft spricht ein gesättigtes Landschafterauge. Aber nicht eine seiner Landschaften hat er als selbständiges Bild zu malen gewagt, und so blieb er „ein Künstler zweiten Ranges, wie Basaiti und die übrigen sogenannten Belliniani" (Burckhardt).

Auf der Suche nach alpinen Landschaften im Hintergrund der Bilder Cimas wird es uns gehen wie bei den anderen Meistern. Auch er ist Charakterschilderer, nicht Vedutenmaler oder gar Landschaftskopist. Reminiszenzen an gewisse Landschaftsbilder, die rufen freilich manche seiner Bilder wach. Doch meist sind

Abb. 18. Cima da Conegliano, Madonna mit Kind. Im Hintergrund Landschaft mit Schloß Colalto bei Conegliano. (K. Museum, Berlin.)

genau nur Orte und Kastelle wiederzuerkennen. So sieht man auf der Landschaft der Berliner Madonna (Abb. 18) das Castello die S. Salvator, genannt Colalto bei Conegliano, und in der Landschaft auf „Mariä Tempelgang" in der Dresdener Galerie (Abb. 19) will Gilbert den Taleingang von Serravalle wiedererkennen. Doch immer sind es nur freie Motive aus dem Alpenlande und aus der Ebene vor den Bergen. Diese aber läßt Cima reicher und üppiger erscheinen durch Einzelheiten als die anderen Venezianer. Wie Sonne und Luft mit den Dingen spielen, wie sie trennen und verbinden, alles Beobachtungen, die den Landschafter zum Maler machen müssen, das ist's, was Cima eignet.

Anders ist Basaiti. Mehr als die Bilder des Coneglianers dürften die Basaiti's den Fremden alpiner Landschaften auffallen — und doch weniger befriedigen. Vielleicht könnte nichts besser erklären, was landschaftliche Kunst ausmacht, als ein Vergleich der Landschaften beider Künstler. Basaiti suchte ganz unverkennbar nach Themen, die große landschaftliche Szenerie verlangen. Er räumt der Landschaft vielmehr Raum ein — er begnügt sich kaum mit Hintergrundslandschaften — und doch bleibt er arm und einseitig gerade als Landschafter. Taucht er alles — Fernes wie Nahes — in einen allerdings wunderschönen blauen Dunst, schließt er die eigentliche Szene ringsum durch Berge ab, so verlieren sich doch immer seine Bergbilder in formaler Eindrucksfülle. Ja, ich meine, Basaiti zeigt das Beste da, wo die Landschaft Nebensache ist, wie auf der duftigen Gebirgsstromlandschaft bei dem männlichen Porträt in der Akademie zu Wien. Hier könnte man fast von japanischem Impressionismus reden, und hier gibt er feiner und frischer den Eindruck einer alpinen Landschaft wieder als dort, wo er uns in Täler mit Bergen hinter Bergen führt. — In einer Zeichnung in der Albertina hat er nackte Felsen sehr gut erfaßt.

Abb. 19. Cima da Conegliano, Landschaft mit Motiv vom Taleingang von Serravalle.
(Ausschnitt aus „Mariä Tempelgang", K. Gemäldegalerie, Dresden.)

Cima da Conegliano s Heimat lag dicht vor den Alpen. Tizian aber ist in Pieve di Cadore geboren.

Für uns alle scheint deshalb nichts näher zu liegen, als bei Tizian die gewaltigsten Bergbilder zu finden.

Die Frage ist wichtig: Was gilt uns Tizian als Alpenmaler? Sind auf Tizians Gemälden große Bergprospekte zu finden? Wie sieht er die Alpen? Was gaben sie ihm?

Wer die Gemälde Tizians betrachtet, kann eine klare — wenn auch überraschende Antwort finden.

Im Buckinghampalast in London hängt wohl eine Landschaft, die einen schönen silhouettenartigen Fernblick auf Tizians Heimatberge erschließt, auch das Bild der Isabella von Portugal im Prado zu Madrid zeigt deutlich Hochgebirge, das große Bild in Venedig, „Mariä Tempelgang", erinnert vielleicht an Pieve di Cadore, das Louvrebild mit Jupiter und Kaliope fesselt durch eine Landschaft der Vorberge — aber wäre damit wirklich das gefunden — was wir von dem größten Sohne der Dolomiten erwarteten?

Tizian steht in der Zahl wie in der Deutlichkeit seiner Alpenbilder hinter den Bellini, Cima, Previtali, Bissolo, Catena, Basaiti und Moretto da Brescia weit zurück. Alle diese Künstler rufen viel häufiger und viel anschaulicher den

Abb. 20. Tizian, Dolomitenlandschaft mit Johannes in der Wüste.
Dom. Campagnola.

Eindruck hervor, den wir von einzelnen Bergbildern, Berggestalten oder Bergketten und alpinen Tälern empfangen.

Wer Tizians Bilder wie auf einmal überblickt, dem bleibt kein einziges konkretes Alpenbild — nicht einmal die Gegend von Cadore auf dem berühmten Schlachtenbild.

Und doch, und deshalb gibt er uns mehr als Maler und vielmehr als Empfinder einer großen Natur.

Die Ferne und die Luft, die die Bergriesen umschließt, und die Größe von Alpenwelt und von Bergen und Raumgenuß, das alles ist's, was aus Tizians Gemälden uns überkommt wie schöpferische Gewalten.

So kommt's, daß uns nach Tizianschen Landschaftsgenüssen die Berge der anderen mehr aufgebaut erscheinen. Bei denen ist alles ruhig, sie sahen wohl — aber sie hörten nicht das Rauschen und Brüllen der Bergströme, nicht das Pfeifen des Sturmes. Sie gaben sich nicht hin mit allen Sinnen, den leuchtenden und düsteren, den erhabenen Gefühlen und den erdrückenden Ängsten, die den ergreifen, der die Täler und Hänge auf Pfaden verfolgt und die Höhen erklimmt zur befreienden Umschau.

Das alles aber hat kein anderer so wie Tizian erlebt, und seine Bilder zeigen die Weiten über leuchtenden Firnen und die Schluchten, in denen die Berge sich verlieren. — Aber wie kommt's, daß wir so vielfach lesen von Tizians grandiosen Bergbildern? Ist das alles gefabelt — alles aufgebaut auf der trüge-

Abb. 21. Dom. Campagnola, Dolomiten-Landschaft mit dem hl. Hieronymus. (Holzschnitt.)

rischen Annahme, ein Kind solcher Berge müsse die Berge besser malen als jeder andere?

Wenn Tizian so häufig als Bergbildner gerühmt wurde, so hat das guten Grund. Die Zeichnungen, Stiche und Holzschnitte, die nach Tizians Gemälden entstanden, die geben freilich Bergbilder deutlicher wieder und oft mag da an bestimmte Berge und Täler gedacht werden. Vergl. Abb. 20, 21, 22.

Wir wissen auch nicht, wieviel Tizians Hand an diesen Landschaftsreproduktionen Anteil hat. Wieviele und welche Landschaften anderer kleinerer Künstler auf Tizianische Originalschöpfungen zurückgehen, und wie weit sie ihm folgen.

Doch erinnern sie uns immer an etwas künstlerisch sehr wichtiges: Die von Tizian gefühlte und so wundervoll eingehaltene Harmonie der Mittel. In seine gemalten Landschaften hat er nicht Berglinien hineinzeichnen wollen. Er hat nur Maler sein wollen. Das zeichnerisch fesselnde überläßt er den Zeichnungen und den Zeichnern nach ihm. Es ist sehr wohl anzunehmen, daß Tizian seinen Kopisten mit dem Griffel oder der Radiernadel deutlichere Bergbilder in die Kopien hat hineinzeichnen lassen, als sie seine Originale zeigten.

Dieser Sinn für darstellerische Harmonie macht Tizian groß, und er begabte reich die ihm folgten. Dies Ideal ist immer wieder führend gewesen bis ins letzte Jahrhundert.

Zweifellos in engster Beziehung zu Tizian stand der prächtige Holzschneider Domenico Campagnola. Sein Werk ist noch durchaus ungeordnet. Doch er-

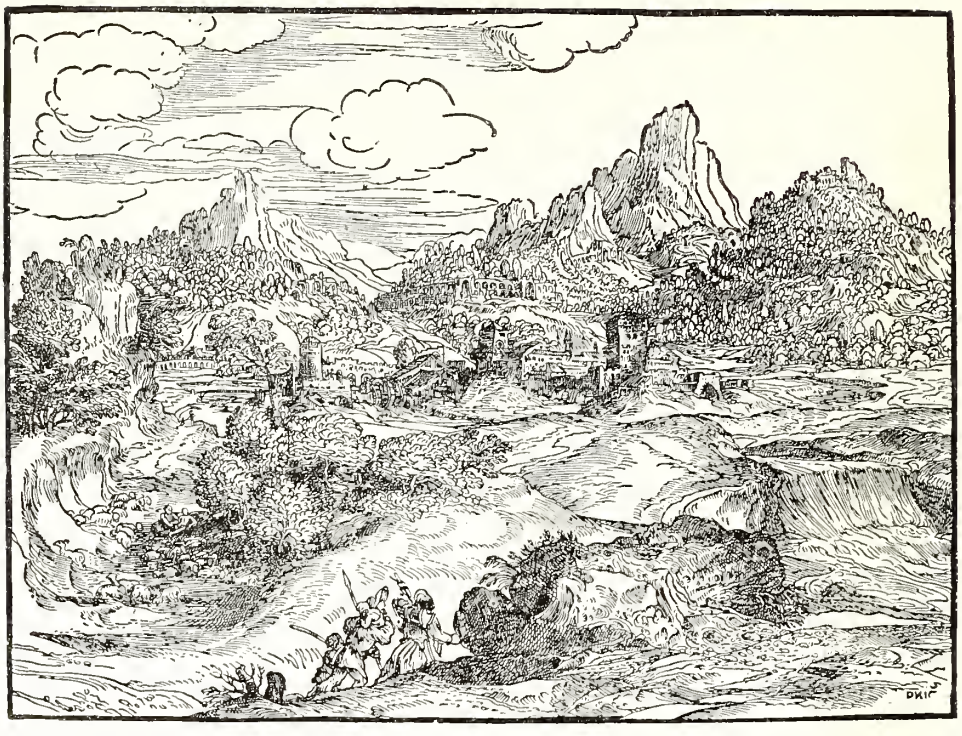

Abb. 22. Dom. Campagnola. Dolomitenlandschaft.
(Holzschnitt.)

scheint schon vorläufig seine große und weittragende Bedeutung als alpiner Zeichner und Graphiker gesichert.

Nicht zufällig ist die Wirkung der Dolomitenlandschaften nirgends schärfer und naturalistisch überzeugender als in den Holzschnitten dieses interessanten Künstlers. (Abb. 21 u. 22).

Wie Domenico Campagnola zeichnet — so malten die Bassani. Bei jenem ist alles Kontur, Linienspiel — bei den Bassani verliert sich alles in Farbe. Auch wo Giacomo Bassano die Berge nahe an den Schauplatz der Handlung rückt, gilt ihm die farbige Wirkung der Berge mehr als die zeichnerische. Wenn Montagna, wie Zottman bewiesen, der Lehrer des Francesco Bassano gewesen, so gibt das der verständnisvollen Trennung der Stile für Graphik und Malerei seitens der Venezianer neuen Beweis. Denn Montagna ist in seinen graphischen Blättern ein ebenso klarer Erfasser des Linearen — wie die Bassani Erfasser des Malerischen.

Als alpine Maler nehmen Savoldo und Moretto da Brescia eine eigene — wenn auch nicht hervorragende — Stellung ein. Bei Moretto fällt ein hoher, steil in den See abfallender Felsberg mehrfach auf, der mich eher an das Seeufer von Gargnano am Gardasee denken läßt an die nähere Umgebung von Brescia. Bei Savoldo aber tauchen nackte Felsberge in der Ferne wie aus dem Meere auf.

Abb. 23. Giorgione-Tizian, Ruhende Venus.
(K. Gemäldegalerie Dresden.)

Tizian war der künstlerische Erbe Giorgiones. Er vollendete die Landschaft auf Giorgiones Dresdener Bild „Ruhende Venus". (Abb. 23). Ein Bild, das Justi eines der kostbarsten Stücke der europäischen Kunst nennt.

In diesem Zusammenhang darf das Werk des früh vollendeten Giorgione erst nach dem seines Lehrers Tizian betrachtet werden. Ist doch mehr als in Tizians Werken in den Landschaften des Giorgione ein Etwas, das Florentinisches und Venezianisches zusammenklingen macht, ein Klang, der vielleicht in der Mehrzahl der Hintergrundslandschaften der ganzen italienischen Kunst bald leise, bald in vollen Akkorden uns hörbar bleibt.

Das große Werk des Tizian berührt uns universeller — synthetischer in mehr als einer Beziehung. Giorgione führt uns unmittelbarer in Empfindungen unserer Zeit.

Wie Tizian, ist Giorgione Meister alpiner Stimmungen. Wie Tizian ist ihm die Form der Berge nicht soviel wie das Licht, das sie umgibt. Giorgiones „Ruhende Venus" liegt in einer Landschaft von breiter weicher Art. Nur fern ragt eine Kette alpiner Berge über den Horizont. Ein weiches blauendes Licht verbindet träumerisch Felsen, Luft und Erde. Und in solchem Akkord wußte der junge Tizian des jugendlichen Meisters Werk ausklingen zu lassen.

So verwandt sind beide als Werter alpiner Eindrücke.

Die Maler von Verona haben die Alpen in ganz gleicher Weise wie die von Venedig mehr malerisch verwendet. Nur etwa ein Meister, wie Girolamo dai Libri, scheint in den Hintergrundslandschaften seiner Heiligenbilder panoramaartige Alpenbilder festgehalten zu haben.

Doch mit den wenigen Ausnahmen der Kleineren wird die Einheitlichkeit

der rein malerischen Auffassung der Alpenkette seitens der Venezianer, der Veroneser, der Friauler und Bergamasker nicht durchbrochen.

Sicher finden wir unter ihnen kaum einen, der genaue Studien vor der Natur mit Griffel und Pinsel festgehalten hätte. Was Zimmermann von Tizian sagt, darf von all diesen malerischen Malern und Empfindern gelten: „Keine landschaftliche Skizze hat sich unter den wenigen Handzeichnungen Tizians, die ihm mit Sicherheit nachzuweisen sind, gefunden, und völlig unbegründet ist daher die Annahme, daß er auf seinen Wanderungen in der Natur Skizzenbuch, Staffelei und Malkasten mit sich nahm."

Die genauen zeichnerischen Aufnahmen galten damals, diesseits wie jenseits der Alpen, nicht der Landschaft — man zeichnete nur zur Illustration geschichtlicher oder architektonischer oder wirtschaftlicher Denkwürdigkeiten. Und auch da verfuhr man noch willkürlich genug. Die große Ansicht Venedigs, die 1500 Anton Kolb nach Barbaris Zeichnung herausgab, mag hierfür als Beispiel gelten. (Abb. 15 u. 16). Jakopo de Barbari steht auch als Alpenmaler den Venezianern ferner als den Deutschen.

Erst ein deutscher Meister: Albrecht Dürer fand ein anderes künstlerisches Verhältnis zu den Alpen.

Dürers künstlerisches Verhältnis zur Natur und zur Alpenwelt ist durchaus selbständig erworben, so sehr auch Jacopo de Barbari auf ihn gewirkt haben mag, und es bedeutet neben und nach allen unermeßlichen malerischen Werten der jenseitigen alpinen Malerei einen großen Schritt vorwärts.

Der ausschließlich malerischen Verwendung alpiner Eindrücke setzt Dürer stärkste sachliche Anteilnahme gegenüber. Wie er sich als Künstler die Darstellung der Alpen zu eigen macht, das muß hier wenigstens angedeutet werden.

Dürer, der große Pionier der Alpenlandschaft

Soviel sich auch schon die Kunstgeschichte mit Dürer beschäftigt hat, so wenig ist sie bisher dem Verhältnis Dürers zur Alpenlandschaft nachgegangen.

Dieser Fehler hat freilich eine feste Ursache. Wir wissen nichts bestimmtes von Dürers erster Wanderung über die Alpen. Wir können also vorläufig nur aus den Werken selbst Gesagtes revidieren und Tatsachen aus Bildern können nur durch urkundliche Notizen korrigiert oder beglaubigt werden.

Von 1490 bis 1494 ist Dürer auf der Wanderschaft. Er ging von Nürnberg nach Colmar, zur Heimat Martin Schongauers. Sicher war er damals auch in Basel.

Sicher hat ihn der feine Sinn Schongauers auch für das Landschaftliche angezogen — und daß er Werke und Landschaftliches von Lukas Moser und Konrad Witz gesehen, ist nicht keck zu vermuten. Denn Dürers Aufmerksamkeit galt den Männern des Fortschrittes.

Bevor man die Landschaften Dürers auf alpine Eindrücke hin prüft, sei erinnert, daß Dürer 1506 bis 1507 in Venedig war.

Also vielfache Gelegenheit, starke alpine Eindrücke zu empfangen, war für Dürer nur in den ersten Wanderjahren bis etwa zum Jahre 1495 oder erst 11 bis 12 Jahre später gegeben. Ist er nicht als freier 24jähriger Bursche über die Alpen

gewandert, dann hätte er das Hochgebirge erſt als Ehemann von etwa 35 Jahren gründlich kennen gelernt.

Was ſagen nun dazu die Bilder?

Zunächſt ſteht eins feſt: Nicht erſt nach der venezianiſchen Reiſe von 1507, ſondern ſchon in den Jahren 1494, 1498, 1499, 1500 ſind die herrlichſten und ſtärkſten alpinen Landſchaften Dürers gemalt oder gezeichnet worden. Da iſt die Hochgebirgslandſchaft auf dem Selbſtporträt von 1498, die an den Brenner, Innsbruck's nächſte Berge mit dem Patſcherkofel erinnert (Abb. 24), da ſind die Landſchaften mit ſteilen Felsbergen auf den Porträts der Tucher, da ſind die kahlen, hochanſteigenden Ketten und Gruppen von Bergen auf den Blättern der Apokalypſe entſtanden und die wunderbar reichen, rein alpinen Landſchaften auf den beiden Bildern der Beweinung Chriſti in München (Abb. 26)und in Nürnberg.

Man hat nun geſagt, Dürer habe durch Kupferſtiche der Italiener die Anregungen und Vorbilder für ſolche Landſchaften finden können.

Doch liegt in ſolcher Vermutung nur ein leichter rein kunſtgeſchichtlicher, aber ein ſehr großer rein künſtleriſcher Fehler. Es iſt ganz unmöglich, daß ſo ſtarke künſtleriſche Eindrücke komplizierter landſchaftlicher Art von einer Vorlage — und ſei ſie auch die beſte — ausgehen könnten. Solche Eindrücke, ſolche Fähigkeit der Wiedergabe gibt allein die Natur, das eigene Auge und das eigene Herz! Überdies kopierten gerade die Italiener ſofort Dürers Landſchaften.

Abb. 24.

Albr. Dürer, Alpenlandſchaft. (1498.)
Aus dem Selbſtporträt Dürers im Prado.

Mir ſcheint, daß aus den frühen Dürerſchen Landſchaften, die zum größten Teile auffällig alpinen Charakter tragen, geradezu zu erkennen iſt, wie Dürer nach und nach das Bild der Alpen in ſich aufgenommen und ſtudiert hat.

Leuchtende Silhouetten, wie ſie die Ferne gibt, ſind's zuerſt, die er feſthält. Dann wird die Gruppierung klarer, die Silhouetten löſen ſich auf — er ſteigt auf Höhen und gewinnt wahrhaftigen Anteil an dem reichen alpinen Aufbau durch nächſtes Anſichtigwerden.

Abb. 25. Dürer, Landschaft mit Klausen am Brenner.
(Ausschnitt aus dem Stich „Das große Glück".)

Nun freilich beweist all das noch nicht, daß Dürer schon vor 1505 über den Brenner nach Italien gewandert ist — aber wenn schon so manches andere noch für eine frühere Venezianer Reise spricht, so ist die Fülle alpiner mannigfaltigster Landschaftsbilder vor 1505 ganz unwiderleglicher Zwang, eine große lange Wanderung des fünfundzwanzigjährigen Dürers in und durch die Alpen anzunehmen.

Die Vermutungen, die Thausing über die Entstehungszeit der Tiroler Landschaften Dürers schon 1876 aussprach, bestehen also wohl, trotz aller Entgegnungen anderer, zu recht.

Eine genauere zeitliche Feststellung aller Landschaften unseres großen Meisters haben Haendcke, Luise Klebs und Conway zu geben versucht. Haendckes Auge scheint hier das schärfste zu sein. Sieht er doch auch in der Landschaft vom bogenschießenden Herkules die wuchtige Größe der Dolomitenlandschaft in packender Natürlichkeit festgehalten. Erkennt er doch klar, daß Dürer schon 1498 ein Hochgebirgsmaler wie kein anderer in deutschen Landen auch nur annähernd gewesen.

In den einzelnen Zeitbestimmungen der Dürerschen Alpenlandschaften aber kann ich weder Haendcke noch Klebs recht folgen. Doch sind kleine Unterschiede der Zeitbestimmung nicht so wichtig, wie eine charakteristische Scheidung der Landschaften nach der besonderen Auffassungsart Dürers.

Haendcke hat festgestellt, daß die große Alpenlandschaft auf dem Stiche Dürers „Das große Glück" eine Ansicht von Klausen mit dem Kloster Säben darstellt. (Abb. 25). Er meint auch, diese Landschaft sei schon auf Dürers erster Reise nach Venedig entstanden. — Luise Klebs meint, die Zeichnung in Er-

Abb. 26. A. Dürer, Gebirgslandschaft (1500).
(Aus der „Beweinung Christi“ in München.)

langen (Abb. 27), die die gleiche Landschaft zeigt wie der Holzschnitt der Heimsuchung (Abb. 28), und die Wölfflin und Dörnhöffer angezweifelt haben, sei gar schon vor 1494 entstanden.

Wer immer wieder reihenweise die Gemälde, Stiche, Holzschnitte und Zeichnungen Dürers, die alpine Landschaften zeigen, vergleicht, muß eines feststellen: Dürer scheint ganz offenbar anfangs die Alpen lieber von weitem angesehen zu haben. Er gibt ganze Bergketten und Gruppen von der Ferne, dann von naher Höhe. Solche Landschaften sind fast nur vor der Reise von 1506 entstanden.

Das Studium vor enger gewählten Objekten der Landschaft scheint er erst später betrieben zu haben. Auf seinen späteren Stichen und Bildern verlieren sich die großzügigen Alpenlandschaften mehr und mehr, er gibt dafür einzelne Felsen oder, wie in dem herrlichen Blatt der Heimsuchung, das Wölfflin so empfindungsvoll erklärt hat, kleinere, aber sorgfältig studierte Ausschnitte aus Bergen und Tälern der Alpen.

So ist die Landschaft auf der „Heimsuchung“ vielleicht erst auf der zweiten Wanderung nach Venedig entstanden. Keinesfalls erst auf der Rückreise, wo ihn ganz die malerischen Ideale der Venezianer erfüllten, und wo er vielleicht nur die Aquarelle der „Welsch Perg“ und „Fenedier Klausen“ (Abb. 28) gemalt hat. Die „Fenedier Klausen“ hat mit den Schloßbergen auf Bildern der Venezianer typische Verwandschaft. In der Oxforder Zeichnung hat der sehr verdienstvolle Haendcke „Welsberg“ im Pustertal erkennen wollen. Wenn das Dürersche Wort oben über den Bergen richtig Welschberg zu lesen ist, dann dürfte das Wort eher auf die „welschen Berge“ im Hintergrunde, die er nicht vollendet hat, hinweisen. Die Zeichnungen von Städten und Schlössern gehen uns hier nichts an, das Interesse, das ihnen Dürer zuwandte, war ein anderes als ein rein künstlerisches, es war ebenso mittelalterlich wie neuzeitlich, es war ihm so gut eigen wie anderen. Der Alpensinn gehört ihm ganz allein. — Für die zeitlichen Bestimmungen solcher Zeichnungen ist die Kritik der perspektivischen Fähigkeiten bestimmend, in der so oder so gearteten Wiedergabe der alpinen Landschaft aber führt uns zunächst die Neigung und die Empfangsfähig-

Abb. 27. Dürer (?), Alpine Landschaft.
(Zeichnung in Erlangen, Univ.-Bibliothek.)

keit des Künstlers. In Dürers Alpenlandschaften ist eine deutliche Wandlung der Empfangsfähigkeit, der Aufnahme und Darstellungslust unverkennbar.

Nur eines bleibt ihm treu und macht ihn groß und bedeutend: Er erachtet auch die Alpenwelt für wert, ganz getreu und mit allem Fleiß abgezeichnet zu werden!

Das dachte und tat keiner vor ihm. Keiner, Konrad Witz eingeschlossen. Denn es ist etwas wesentlich anderes, wenn uns Witz nur eine Silhouette des Mont Blanc einmal ungefähr richtig gibt, sonst aber der Wiedergabe der Felsen ganz und gar keine treue Aufmerksamkeit schenkt — als wenn Dürer treu alle möglichen Wände und Fernerscheinungen plastisch zu geben sucht, wenn er Berglehnen und Felsnadeln, Bergströme und Bergstädte rein landschaftlich fleißig studiert und überzeugend wiedergibt!

Das ist das Entscheidende. Und wenn Dürers wunderbarer Stich „vom großen Glück“ (dessen Dürersche Benennung „Nemesis“ wäre und den ich nach ähnlicher Allegorie von Marc Anton Raimond und Späteren eher „Mäßigung“ nennen möchte) in das Zimmer jedes Alpinisten von Kultur gehört — so sei es uns das Bild endlichen persönlichen Triumphes eines großen Eroberers.

Freilich Dürer hat es noch nicht gewagt, eine alpine Landschaft ganz allein als ein selbständiges Kunstwerk seinen Zeitgenossen anzubieten.

Er verwendete sie nur auf Bildern, wie andere — nachdem er vor der Natur nur Studien gemacht.

Dürer ist also nur Pionier, nur Vorbereiter einer eigentlichen Alpenlandschaft. Als Pionier aber ist er größer selbst als Lionardo da Vinci.

Abb. 28. Albr. Dürer, Alpine Landschaft (um 1506).
(Aus dem Holzschnitt „Die Heimsuchung".)

Ist Dürers Alpensinn unmittelbar durch andere geweckt worden?

Dauernd spricht und unveränderlich aus Dürers alpinen Studien und Landschaften künstlerischer Wert. Was Dürer aber als Landschafter der Alpen für jene Zeit bedeutet, kann uns erst eine Orientierung über Berglandschaften geben, die vor ihm geschaffen wurden. Ist vielleicht doch ein Künstler als unmittelbarer Vorläufer Dürers auf diesem Gebiete anzusehen? Hat vielleicht doch schon vor ihm jemand so gründliche, so rücksichtslos wahrhaftige, kompositionslose Studien in den Alpen getrieben, wie der große Sohn Nürnbergs?

Denn gerade in der Kompositionslosigkeit Dürerscher Alpenstudien zeigt sich der entschlossene Eroberer, der immer rücksichtslos gegenüber Schönheitsempfindungen, die gang und gäbe sind.

Wir finden allerdings bei den gleichzeitigen deutschen, schweizerischen und französischen Künstlern vielerlei Zeichnungen, die etwa oder sicher alpine Landschaften darstellen. Und noch vielmehr alpine Hintergrundslandschaften finden

Abb. 29. Dürer, Fenedier Klausen.
(Zeichnung im Louvre.)

wir auf den religiösen oder geschichtlichen Gemälden der nordischen Zeitgenossen Dürers.

Aber den Zeichnungen ist fast immer gemein, daß sie mehr sein und geben wollen als Studien. Die nicht Dürers Auge und Geist hatten, wollten komponieren und immer gleich alpine Bildchen schaffen. Sie sind also nur immer bis zu einem Teile ganz wahrhaftig bei dem neuen Objekt, bei der neuen Tat.

Keiner von diesen hat es aber gewagt, über Dürer hinauszugehen und in einem Gemälde das zu zeigen, was ihre Studien ungefähr gaben: Wirklich selbständige Alpenlandschaften — frei erfundene oder getreu nach der Natur aufgenommene.

Und so malen sie als schwache Mitempfinder eines viel Größeren, wo es nur angeht, ja wo es nicht einmal nahe lag, Alpenlandschaften in den Hintergrund ihrer Madonnen- und Heiligenbilder, ihrer Schlachtengemälde und Porträts.

Abb. 30. Meister P. P. W. Teil aus dem Schwabenkrieg (1499). Bodenseeufer gegenüber Lindau. (Kupferstich.)

Für die Malerei gelten ihnen also die Berge nicht mehr und nicht weniger als den Venezianern und den Niederländern schon lange. Das war immerhin eine künstlerische Bereicherung der Anschauung und der kompositionellen Mittel. Aber auch nicht mehr.

Ja, gerade die Vorliebe für alpine Hintergrundslandschaften ist unter den Begleitern und Folgern des 16. Jahrhunderts so allgemein, daß man in ihr ganz und gar nichts besonderes sehen kann. Man muß sie werten, wie eine Mode.

Aber wieviel Alpendarstellungen finden wir noch in den nächsten zwei Jahrhunderten, die nicht das geringste Verständnis von dem zeigen, das Dürer so hervorragend als Erster besaß.

Man vergleiche doch nur mit irgend einer der Dürerschen Alpenlandschaften den an der Wende des Jahrhunderts gestochenen Schwabenkrieg des Meisters P. P. W. (Abb. 29). Ganz kläglich, freilich nicht von Künstlern ausgeführt, sind die Zeichnungen für das Fischerei- und das Jagdbuch Kaiser Maximilians. — Eine Vorstellung von der alpindarstellerischen Fähigkeit sonst ganz tüchtiger Zeichner aus der Zeit des wandernden und werdenden Dürers gibt uns Hartmann Schedels Weltchronik, die 1493 erschien. Bergkulissen sind da für den Hintergrund aller möglichen Städte beliebt — aber die Darstellung der Berge erschöpft sich in Kulissen oder in Einzelfelsen. Dürer wußte sehr wohl, weshalb er die Nürnberger Zeichner verließ und nach Schongauers Wohnort wanderte. In den feinen, auch farbig so köstlichen Miniaturen für die Gebetbücher des Herzogs von Berry, der 1416 starb, sehen wir schon hinter den Felsen des Mittel-

grundes Spitzen der Schneeberge. Doch gehören derartige Landschaften gleichwohl zu den Hügel- und Einzelfelslandschaften, die den Sinn für die große Bergdarstellung vorbereiteten und das Können nährten.

Auch jener tüchtige schwäbische Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, von dem wir ein von Braune ernstlich gewürdigtes Werk im Münchener Nationalmuseum besitzen, kann bei aller Liebe für anschauliche Berglandschaften nicht als Hinweiser zu kommenden Alpenstudien gelten.

Sollte Dürer, als er in Basel war, von schweizerischen Künstlern aufmerksam gemacht worden sein auf die Schönheit großer und einzelner alpiner Erscheinungen? Sollte er dort vielleicht gründliche Belehrung von älteren oder gleichaltrigen Künstlern in der neuen und schwierigen Kunst empfangen haben?

Etwas mehr gaben die schweizerischen Chronikzeichner jener Zeit vielleicht — aber irgendwie entschlossener haben sie sich nicht einer solchen Aufgabe gewidmet.

Im allgemeinen werden dort die lieblicheren Gegenden ebenso bevorzugt, wie in Schwaben oder in Brabant.

In Diebold Schillings Chronik von 1478 sind schöne Seegegenden zu finden, in desselben Burgunderkrieg, der einige Jahre später erschien, fehlen, nach Zemps verläßlichem Urteil, reiche Terrainformationen noch gänzlich, und die Form der Berge ist sogar noch rein kristallinisch! Ähnliches gilt von einer Berner Chronik aus etwas früherer Zeit. Wenn aber im dritten Band von Schillings Berner Chronik von 1484 Seegegenden mit fernen blauen Bergzügen, die farbig sehr effektvoll modelliert sind, wenn Hochgebirgszüge dort zu sehen sind, die schon kluftige Formen zeigen, so sind das doch nur malerische Fortschritte, die sich mit der entschlossenen Studierlust Dürers nicht vergleichen lassen.

Man muß also feststellen, daß auch von den Alpenbewohnern selbst das starke alpenlandschaftliche Interesse eines Dürer keinerlei Anregung oder Förderung erfahren hat.

Was von den Schweizern gilt, gilt auch von den Malern in andern Alpenteilen.

Oft genug wird auf Pacher als auf einen der größten Raumeroberer hingewiesen. Aber ist es nicht gerade gegenteilig beweisend, wenn wir bei ihm, der zweifellos von Mantegna stark beeinflußt worden ist, nicht einmal auch nur eine etwas imponierende große Berglandschaft finden? Pachers großer Altar in St. Wolfgang, der 1481 vollendet wurde, ist für seine Zeit von bedeutender Anziehungskraft für alle Künstler, vielleicht auch für Dürer gewesen, aber er beweist uns nur, daß der Sohn der Berge für die nächste grandiose Umgebung noch gar keinen lebendigen Sinn hatte.

Das, was Pacher an Landschaftsinteresse besaß, das ging wohl vielmehr auf Schongauer zurück, wie Schongauer auch auf einen anderen Maler drin in den Bergen gewirkt hat, der allenfalls vor Dürer noch als anfangender Darsteller von Alpenlandschaften genannt werden könnte, Roeland Früauf.

Auf Roeland Früaufs Ölbergbild in Wien (Abb. 31), das zehn Jahre nach Pachers Altar in St. Wolfgang gemalt wurde, ist der Landschaft weit mehr Raum gegönnt als in Pachers Werk. Wir sehen da in eine Felslandschaft, die sehr reich an plastischen Kulissen ist. Die Felswände sind nicht etwa hoch, und der Maler

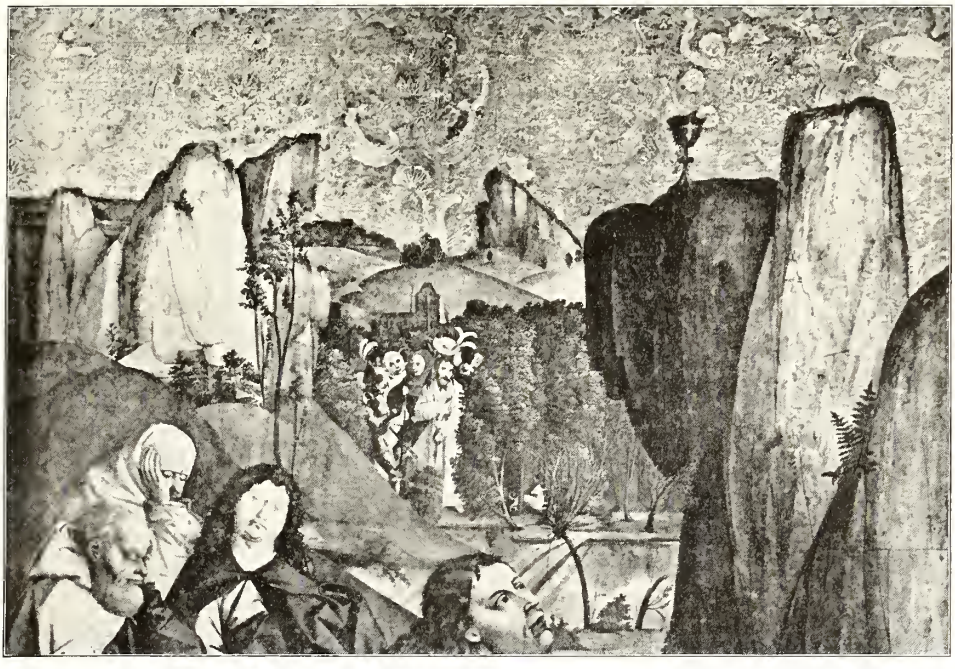

Abb. 31. Roeland Früauf, Felsenlandschaft. Teil des Ölbergbildes in Wien. (1490/91.)

hatte für sie selbst keinerlei Gesteinsinteresse. Dafür hat schon ein halbes Jahrhundert früher van Eyck vielmehr Auge gehabt. Aber bei aller Ähnlichkeit mit Bühnenrequisiten, trotz aller baukastenartigen Aufstellung, obwohl die Berge hier nur szenenbildendes Mittel sind, zeigt dennoch Früauf wenigstens ein erwachtes Auge für große Formen der Hochgebirgswelt und für deren Aufbau. Man könnte trotz aller Zerstörung der natürlichen Monumentalität in seinem Bilde an die steilabfallende Silhouette der Schafbergspitze denken. Auch hat er bewaldete Vorberge und kahle Felsen unterschieden.

Doch ist, wie Fischer sympathisch bemerkt, Salzburgs Lage von mehr anmutvoller Schönheit, die zur beschaulich-ruhigen Betrachtung auch starker Bergbilder anregt. Und je weiter damals die Alpen den Malern lagen, je mehr sie nur silhouettenartig erschaut werden konnten, um so eher wurden sie richtig gesehen und dargestellt. Eine Steigerung besseren früheren Sehens der Alpen läßt sich bei den Malern im breiten Tale Brixens und des Brenners feststellen. Hierüber unterrichtet uns Semper.

Daß die Ferneren früher und besser die Alpen ansahen, als die mitten in den Bergen wohnenden, gilt für die ganze Wende vom Mittelalter, natürlich auch für die, die weiter vom westlichen Fuße der Alpen wohnten.

So ist in Villeneuve-les-Avignon ein Werk des Enguerrand Charenton mit weiter Fernsicht auf eine Landschaft mit alpinen Bergen. Das Bild dürfte etwa in der Mitte des letzten mittelalterlichen Jahrhunderts gemalt worden sein. — Und die anschauliche Vedute einer nicht fern von den Alpen gelegenen Stadt

Abb. 32. Hans Holbein d. j., Bergwerk in der Schweiz (um 1518?).
Zeichnung im Britiſh Muſeum, London.

danken wir einem Meiſter der ſüdfranzöſiſchen Schule. Das Bild dürfte ſchon 1480 gemalt worden ſein. Es war auf der Ausſtellung primitiver Franzoſen 1904 in Paris zuſehen.

Die kurze Umſchau, die nur auf wichtiges gerichtet war, gibt Antwort auf die erhobene Frage: Hat Dürer von Malern der Alpenländer vielleicht ſtarke Anregung und Belehrung als alpiner Pionier empfangen.

Die Antwort muß lauten: Iſt er angeregt worden durch derartige Bilder, die alpine Landſchaft als auch ein künſtleriſches Problem aufzugreifen, ſo dankt er das niemals der Stärke der geſehenen Leiſtungen, ſondern ganz allein der Stärke ſeines Verlangens nach weſentlich beſſerer Geſtaltung und der Erkenntnis, daß ſich auch aus dieſer ſo gefürchteten Natur neue „Kunſt herausreißen“ ließe.

Abb. 33. Hans Leu, Alpine Landschaft. (1515.)
(Zeichnung in der Kunstsammlung zu Basel.)

Die Alpenmalerei unter Dürers Einfluß und Gefolgschaft: Die Schweizer

Auch zu Dürers Zeit und im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts ist es keineswegs die schweizerische Kunst, die uns die meisten oder die lebendigsten oder gar imponierendsten Bilder der Alpen geschaffen hätte.

Gewiß hatte sich in der Schweiz die Genre- und Landschaftsmalerei zu einer sehr beachtenswerten Vollkommenheit in der ersten Hälfte des neuen Jahrhunderts entwickelt, aber keiner der größten Maler zeigt auch nur etwas von der tapferen Hingabe Dürers zu dem neuen Gegenstand.

Das gewissenhafteste Bild aus den Alpen ist vielleicht des jüngeren Holbeins

Abb. 34. Nikol. Manuel Deutsch, Alpenlandschaft aus dem Gemälde „H. Anna Selbtritt". Kunstsammlung Basel (um 1523.)

Zeichnung eines Bergwerks. (Abb. 32) His vermutet, daß sie ein Bergwerk in einem Tale Uris oder in Graubünden oder am Fuße der Windgälle darstellt. Holbein war etwa zwischen 1517 und 1519 in Luzern. In anderen Zeichnungen Holbeins finden sich Reminiszenzen an einen Alpenpaß und an die Teufelsbrücke. — Doch kann Holbeins alpines Interesse kein starkes gewesen sein. Die Bergsilhouetten, die sich gelegentlich im Hintergrunde seiner Bibelillustrationen und Glasscheiben finden, bedeuten für damals nichts besonderes. Und zu der treuen Zeichnung des Bergwerks, die übrigens fesselnder durch die Darstellung der manuellen Felssprengung ist, scheint er nicht aus eigener Lust, sondern durch einen Auftrag zur Illustration eines Werkes über Bergbau bestimmt worden zu sein.

Unsere Zeichnung aber Hans Leu (Abb. 33), die Gans in seinem großen Zeichnungswerk schweizerischer Künstler veröffentlicht hat, ist doch, verglichen mit der Landschaft von Klausen oder der Fenedier Klausen von Dürer, mehr phantastisch als gewissenhaft. Die Nachricht aber, Leu habe bei einer Besteigung der Gislifluh ob Aarau die Aussicht nach der Natur gezeichnet, beweist, wie noch damals eine solche zeichnerische Hingabe gerade in der Schweiz auffiel. Aber Leus Zeichnungen von alpinen Landschaften machen uns immer künstlerische Freude. Er ist zwar nicht so treu wie Dürer, aber er hat ein Herz für Berge, für seine ganze Heimat. Haendcke rühmt ohne Übertreibung zwei Bilder des Hans Leu in Basel, die hinten gewaltige vielzackige Berge in schönen, weichen Farben zeigen. Auf effektvolle Beleuchtung der Berge verstanden sich überhaupt die Schweizer wohl am besten — und diese zeichnet sie noch aus in der Massenfabrikation alpiner Ansichten im letzten Jahrhundert, wie dieser Sinn in den Wappenfenstern, die gern Berge im Hintergund zeigen, schon immer in der Schweiz hervorragte.

Auch bei Nikolaus Manuel Deutsch, dem tüchtigsten schweizer Alpenmaler, fällt oft eine sehr geschickte, ja stimmungsvolle Beleuchtung der Alpen auf — während er in der Zeichnung der Berge hinter anderen zurücksteht. Auch in all seinen feingemalten Hintergrundslandschaften, deren Motive Haendcke zumeist am Bieler See zu finden glaubt, ist die Zeichnung möglichst umgangen. Das formative Interesse wurde bei ihm durch das malerische und die Treue durch phantasievolle Gestaltung erstickt. Sein alpiner Ausblick auf dem Berner Bild mit dem Maleratelier des heiligen Lukas, seine „heilige Anna", sein Bild von „Pyramus und Thisbe" sind ebenso feine wie freie Schöpfungen. Wenn sie zwanzig Jahre früher gemalt worden wären, müßte man sie hervorragend nennen. (Abb. 34).

Ein anderer der größten Schweizer Künstler, Urs Graf, gibt sich weder mit der Zeichnung, noch mit der Stimmung von Alpenlandschaften ab — sondern diese reizen ihn nur zu unmöglichen phantastischen Skizzen, deren Motive aus vielzerklüfteten Felswänden, aus grotesken Zinken und grausigen Felsnadeln komponiert sind. Es sind fast lustige Travestien der Alpen. Die Sache ist ihm nebensächlich, sie ist ihm nicht viel Ernsthaftigkeit wert.

Andere Maler, wie Aegeri, spätere, wie Jost Ammon und Christoph Maurer, nehmen eine ähnliche Stellung zu den Alpenbildern ein, wie die eben genannten. Wie wenig sie als Alpenmaler bedeuten, werden ganz andere Werke anderer Zeitgenossen wortlos und überzeugend beweisen.

Die Ferne, die das Verlangen nach Begreifen lockt, fördert die Darstellungskunst

Also auch am Anfang der neuen Zeit hat sich die schweizerische Kunst keineswegs in der Darstellung der Alpenwelt hervorgetan. Ein Holzschnitt der Tellszene von Hans Rudolf Manuel, einem Sohne des berühmten Nicolaus Manuel, gibt Begriff, wie wenig ein schärferes Hinsehen auf die Berge Gemeingut künstlerisch Tätiger geworden ist. Zwar war Manuel nur Dilettant, aber selbst als Zeichnung eines Dilettanten etwa aus dem vierten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts ist das mangelnde Sehen noch überraschender als die Unbeholfenheit der Bergzeichnung.

Wie ist solches Zurücktreten und Zurückbleiben der Kunst der Alpenländer gerade auf diesem Gebiete zu erklären?

Eine Erfahrung aus jeder Kindheit, jedem Jahrhundert, jedem Völker- und Menschenalter erklärt diese Erscheinung ihrem Wesen nach genügend.

Das Kind sieht das Ungewohnte schärfer als die alltägliche Umgebung. Das Mittelalter hatte, einem Kinde ähnlich, für Fratzen und Auffälliges ein schärferes Auge als für den Baum und den Hügel vorm Hause. Wer von ferne zurück kommt, sieht die Heimat besser wie der, der sie nie mit dem Ausland verglichen. — Solche Beispiele wären zu häufen aus Geschichte und Alltäglichkeit. Alle Beispiele würden ein Gesetz feststellen helfen vom stärkeren Reiz des Fremden, wie das vom abnehmenden Reize.

So ist es gar sehr erklärlich, daß die künstlerischen Naturen, die fern von

den Alpen wohnten, zuerst das Bedürfnis fühlten, sie kennen zu lernen, sie möglichst scharf anzusehen und darzustellen.

Schon bei Besprechung des Witzschen Mont Blanc-Porträts hatten wir auf dieses psychologische Moment hinweisen müssen — und die Geschichte der Alpenlandschaft hat darin immer wieder eine bedeutsame Erklärung zu finden.

In meinem Buche „Deutsche Lande — Deutsche Maler", in dem ich an der Hand vieler Bilder gezeigt und gesagt, wie sehr das künstlerische Auge von Atmosphäre und Formation bestimmt wird, habe ich auch von der anregenden künstlerischen Lockung, die sich von einer fernen Bergkette aus den Gestaltungs- und Erkennungslustigen mitteilt, ausführlicher gesprochen.

Die Geschichte der künstlerischen Alpenlandschaft geht von wesentlich anderen Gesichtspunkten aus als etwa die Geschichte der Darstellung des Meeres. Die Alpen waren etwas nutzloses — das Meer war immer voll wirtschaftlicher Lockung, und trotz aller Gefahren, die es bot und bietet, wurde es vertrauensvoller und vertrauter angeschaut.

Wie anders, wie viel einseitiger, wie viel stärker aber war die anschauliche Wirkung, die sich dem Bewohner der Ebene mitteilte, von einer Bergkette fern am Horizont.

Wie eine Wolke, die das Land berührt und abschließt, sahen die Menschen der Ebene von fern die blauenden Höhen der Alpen. Ein Geheimnis, eine Lockung von unsagbarem Reize noch heute für jedes jugendliche Gemüt. Sind's Berge, was ich nur als Wolken sehe? Eine solche Frage verrät noch mehr Drang nach Begreifenkönnen und Darstellen als die des kleinen Tell: „Gibt's Länder, Vater, wo nicht Berge sind?" — Wie wird nun beim Nahen der Berge Seele und Auge empfänglicher! Denn die Berge sind's, die nahen, die mehr und mehr Leben und Gestalt bekommen. Bald sind's die Linien, bald die Schatten, dort die Farben, hier die Verwandlung der Silhouetten, die Neues sagen, Neues fragen machen. Das Auge lernt sehen — es sieht, wie die Aufgabe immer schwieriger wird. Erst sah es nur Fläche, dann Körper. Das gibt den Weg an zur Übersetzung des Räumlichen in die Ebene.

Diese Schule der Sehnsucht fehlte dem Künstler der Alpenländer. Und die Schule des Sehens fehlte ihm auch. Er sah die Berge vor lauter Bergen nicht und nur natürlich ist's, daß die Meister mitten in hohen Bergen so lang am landschaftslosen oder fast landschaftslosen Hintergrund der Bilder festhalten.

Freilich sollte man meinen, die Schweizer wenigstens hätten früher als andere die Künstler anderer Länder in künstlerischen Alpenlandschaften weit übertreffen müssen.

Beginnt doch in der Schweiz gerade am Anfang des 16. Jahrhunderts die wissenschaftliche Erforschung der Alpen. Hätten nicht Vadians Beschreibungen, hätte nicht Geßners erste Pilatusbesteigung oder die lustige Stockhorniade, hätte nicht das Rühmen der Heilquellen der Schweiz durch Theophrastus Bombastus Paracelsus, hätten nicht so manche andere neue, tüchtige, alpine Hinweise und Erfolge der Tat die Maler der Schweiz früher als andere zu einer ganz besonders gepflegten und entwickelten Kunst der Alpenlandschaft führen sollen?

Man hätte erwarten ſollen, daß eine große Epoche der Alpenmalerei in der Schweiz mit dem Beginn der Alpenerforſchung einſetze, wie etwa im 19. Jahrhundert die maleriſche Freude an weicher Luft zur Gründung ganzer Malerkolonien von Barbizon, Dachau und Worpswede führte.

Doch iſt eher vom Gegenteil zu reden. Eine ſchweizeriſche Malerſchule des Hochgebirgs blieb aus, und gar unkünſtleriſch ſind die erſten Früchte Geßneriſcher Bergbeſteigungen. Das iſt ſpäter feſtzuſtellen, denn mit der „Kunſt“ des 16. Jahrhunderts haben die Illuſtrationen zu Geßner nichts zu tun. Die praktiſche Prüfung der Pilatusſage brachte keine künſtleriſchen Pilatusbilder. Kunſt und Wiſſenſchaft gingen ihre eigenen Wege. Künſtler, die von fern her kamen, waren's, die vorangingen in der Berge Erfindung.

Ein ſolches Alleingehen der Wiſſenſchaft, ein ſolches Überſehen des Naheliegenden kann uns auch auf unſerem Gebiete nicht überraſchen, wenn wir nur etwas umſchauen.

Hat unſere Kunſt ſchon alles Nächſtliegende erſchaut? Hat ſie andererſeits aus der an Seltſamkeiten reichen Fauna und Flora der Tiefſee, die uns große Forſchungen gebracht, nachhaltige, ja ſtarke, künſtleriſche Ausbeute gemacht?

Machen wir alſo den Malern jener Alpenländer keinen Vorwurf! Im Gegenteil. Obwohl die Alpen für ſie nicht den künſtleriſch-bildenden Reiz des Fernen und Fremden hatten, haben ſie doch eine ganze Reihe herrlicher Alpenlandſchaften als Hintergrund zu Darſtellungen gemalt.

Dürers deutſche Zeit- und Landgenoſſen

Die Maler diesſeits der Alpen, die etwa zu Dürers Zeit tätig waren, haben ein anderes gemein, als die Schweizer.

Fällt bei dieſen auf, daß ſie ſich nicht mit ſonderlichem Eifer der Schönheit der Alpenwelt hingeben — ſo ſcheint es für unſere oberdeutſchen Landsleute von damals geradezu „guter Stil“ geweſen zu ſein, auf den Bildern möglichſt immer etwas von Bildern des Hochgebirgs wiederzugeben.

Beſonders beliebt war damals in den oberdeutſchen Malerwerkſtätten, im fernen Bildhintergrunde eine kahle, felſige, ſteil abfallende Bergkette zu zeigen, die bald mehr in grünes, bald mehr in bläuliches Licht getaucht ſchien. Wenigſtens etwas von einer Kette zeigen die oberdeutſchen Meiſter faſt alle. Nur erſcheinen bei manchen Meiſtern dieſe Bergreihen völlig iſoliert, bei andern ſind ſie der letzte Abſchluß einer Landſchaft von bewaldeten Bergen mit blauen Seen und grünen oder braunen Tälern.

Man würde ſich über dieſe faſt allgemeine Bergfreude nicht wundern, wenn ſie nur bei ſolchen Malern zu finden wäre, die, wie Burgkmair oder Jörg Breu aus Augsburg, oder wie Strigel aus Memmingen, wie Schaffner aus Ulm, oder Hopfer aus Kaufbeuren im weiteren Geſichtskreis der Alpen geboren waren. Eine ſolche Luſt, den von Jugend auf gewohnten maleriſchen Anblick allen Betrachtern ihrer Bilder mitzuteilen, berührt uns nur zu natürlich. War ſie doch auch den Malern am jenſeitigen Fuße der Alpen gemeinſam.

Aber was den Malern von Augsburg und Ulm so nahe lag, das ist damals auch künstlerisches Gemeingut aller anderen oberdeutschen Maler gewesen, ja, der Thüringer Lucas Cranach paradiert geradezu mit allerdings mehr grotesken Bergphantasien, und der Westphale Aldegrever zeigt auf seinen Porträts eine oft entzückende Freude an Landschaften, die uns nirgends eher hinführen könnten, als in die Alpen.

Die Häufigkeit solcher Landschaften auf so vielen ungezählten Bildern der deutschen Renaissance vergegenwärtigt uns, wie stark die Alpenfreude als optische Neuheit, als neue künstlerische Entdeckung wirkte, wie sehr sie vielen als Kompositionsmittel gelegen schien — wie rasch aber auch derartige neuerschlossene Gebiete zum Tummelplatz der Mode werden können.

Die alpine Hintergrundslandschaft war nun Mode. Ich glaube, daß schon jene ersten Alpenlandschaften auf Dürers weit verbreiteten Holzschnitten der Apokalypse zu dieser Verbreitung der Alpenfreude am entschiedensten beigetragen haben.

Wie wir also die nur schwache Alpenmalerei in der Schweiz keineswegs als unverständliche Gesichtsschwäche auffassen dürfen — so dürfen wir nun unsere oberdeutschen Meister wegen der alpinen Hintergrundslandschaften nicht sonderlich rühmen.

Bei den wenigsten ist es ein ernstlich selbsterworbenes Gut. — Außer Altdorfer und Wolf Huber gehen nur wenige über das von Dürer erreichte hinaus — ja gerade bei größten malerischen Persönlichkeiten, wie Hans Baldung Grien und Mathias Grünewald kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß gerade sie die Alpenlandschaft für eine qantité négligeable erachteten, dafür aber aus ihr ganz allgemeingiltige und starke malerische Werte zu gewinnen vermochten als andere.

Es geht hier nicht an, alle diese Meister und Maler nach den Alpenlandschaften im Hintergrunde ihrer Bilder zu charakterisieren. Das mag anderwärts recht eingehend versucht werden — dann allerdings wird die scharfe Kennzeichnung der Landschaftsbilder jedes einzelnen Meisters beitragen, manch andere drängende kunstgeschichtliche Frage zu lösen.

Nur einiges sei aus diesem Gebiete erwähnt, nur weniges im Bilde gezeigt.

Am häufigsten, aber nicht als selbständigste alpine Alpenlandschafter, treten hervor die Augsburger Burgkmair und Breu und der in Nördlingen viel tätige Hans Leonhard Schäufelin.

Alle drei sind als Illustratoren der Abenteuerromane des Kaisers Maximilian bekannt — alle drei sind in den Illustrationen wohl treuer, aber keineswegs künstlerisch recht erfreulich.

Burgkmair zeigt sich in den Gemälden oft als guter Erfasser der fernen Alpen mit ihrem großen ruhigen Zusammenschluß von schneeigen und felsigen Hängen. Auf anderen Bildern hält er sich eng an Vorbilder der Venezianer. Interessanter und vielseitiger, auch schärfer unterscheidend, ist Jörg Breu. Auf den Landschaften seines Ursulaaltars in Dresden ist er in der Beobachtung anderen überlegen. Ihm ist offenbar die Darstellung der Alpen nahezu Selbstzweck. Er rückt die Berge dem Betrachter näher als andere. Und er zeigt sie ganz naiv

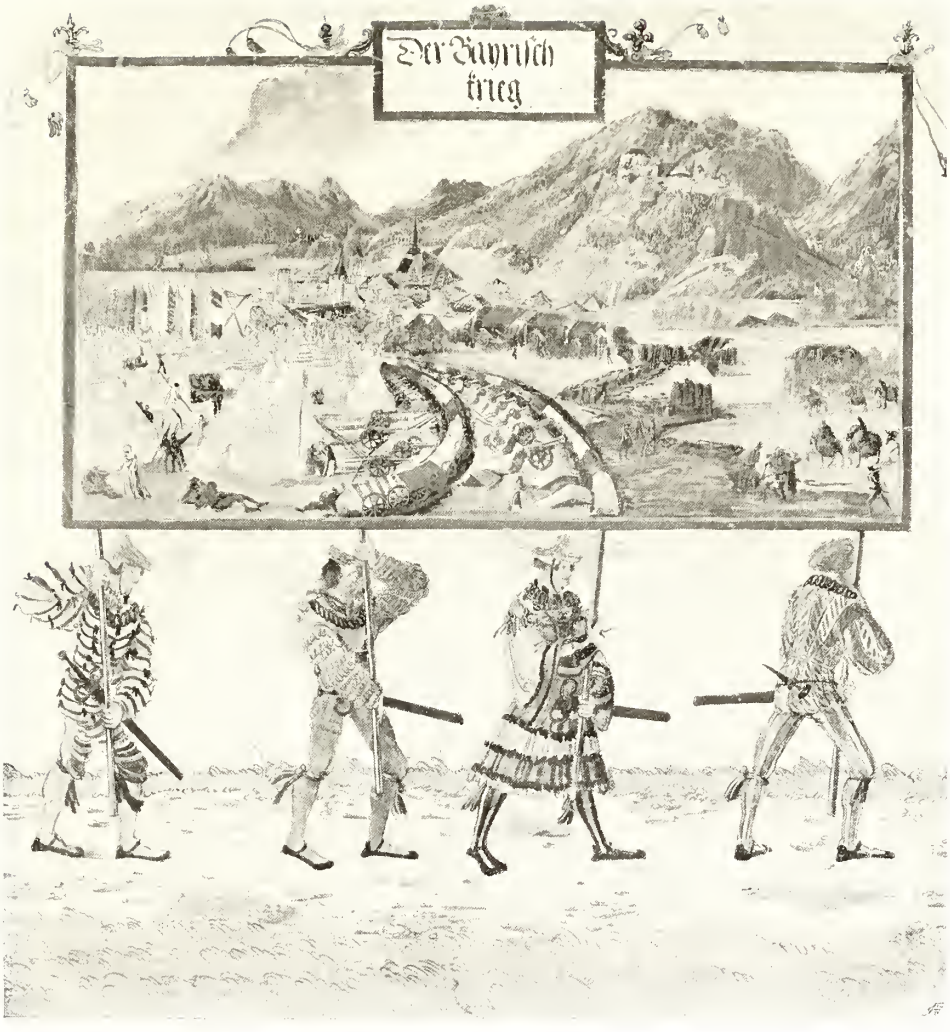

Abb. 35. Kufstein.
Miniatur in der K. K. Hofbibliothek in Wien.

auch auf solchen Bildern, wo sie in Natur nicht zu finden sind. Die Ursulalegende spielt in Köln. Breu bringt trotzdem im Hintergrunde Kölns deutlich und groß die Alpen an. Bemerkenswert ist seine Unterscheidung von waldigen, buckeligen Vorbergen und den steilen, kahlen Felsbergen dahinter. Hier ist die Natürlichkeit recht gut — man könnte an Studien nach der Natur irgend einer schwäbischen Voralpenlandschaft denken. Sehr beachtenswert ist auch wegen der Alpenlandschaft Breus Madonna von 1523 in der K. Gemäldegalerie in Wien.

Unbekannt ist bis jetzt der Maler der schönen Miniaturen der Wiener Hofbibliothek, von denen wir eine abbilden und über die Dörnhöffer uns bald verläßliche Auskunft geben könnte.

Abb. 36. H. Schäufelin, Holzschnitt zu „Teuerdank beim Kampfe mit dem Bären“ (um 1512).

Von Schäufelin, wie von Leonh. Beck bringen wir hier eine alpine Illustration aus dem Theuerdank. (Abb. 36 u. 37.) Von Schäufelins Werken wäre das Nördlinger große Bild der Belagerung von Bethulien zu betrachten. Er gibt hier eine Vorgebirgslandschaft aus nächster Nähe, etwas von der Höhe gesehen. Da ist nichts schematisches, es ist gesehene Natur. Von großer Stärke der Wirkung sind Schäufelins markig gezeichnete Alpen auf seinen Holzschnitten.

Scheinbare oder doch mögliche Veduten, die von weiterer Ferne aufgenommen sind, malt gern Ulrich Apt der Ältere in den Hintergrund seiner Bilder. Seine Fernlandschaften haben Natürlichkeit, bei Felsen der Nähe ist er dagegen unklar in der Wiedergabe. Sehr nahe dem Ulrich Apt steht die schöne Land-

Abb. 37. Leonh. Beck, Holzschnitt zu „Teuerdank verliert seine Steigeisen“ (um 1515).

schaft auf dem Bilde der Bibliothek in München, das jetzt einem niederbayerischen Meister zugeschrieben wird. (Abb. 38.)

Nicht die Alpen — sondern die bayerischen Donauberge bei Passau malt fast immer Melchior Feselen — und der Meister, dessen Bilder noch immer unter seinem Namen gehen. (Abb. 39.) Doch führt uns Feselen schon zu einer Gruppe von Künstlern des weiteren Donautales, die für sich zu betrachten sind.

Etwas sehr Trockenes neben diesen Künstlern hat Bernhard Strigel, der freilich weit älter als jene war und infolgedessen rückständiger. Auch Aldegrevers Landschaften könnten zur Suche nach dem natürlichen Vorbild reizen. Eigen-

Abb. 38. Niederbayrischer Meister (früher dem Apt zugeschrieben).
Landschaft mit Narcissus und Ev. Matthäus.
(Ausschnitt aus dem Gemälde in der K. Pinakothek München.)

artig mehr in der technischen Wiedergabe der Berge auf der Kupferplatte ist Hans Brosamer, der die Konturen der Felsen punktiert und eine große Freude an grotesken Felsnadeln und Überhängen gehabt haben muß. Ganz ähnlich gibt Lemberger von Landshut die Berge wieder. Ein Phantast, nicht aus Eigenart, sondern aus mangelndem Gesichtssinn, ist A. Glockendon. — Schaffners Tischplatte (Abb. 40) gibt von den Landschaften dieses Meisters vielleicht zu alpinen Begriff. Denn Pückler sagt treffend, daß Schaffner am liebsten die welligen Ufer der Donau und Iller gesehen und gemalt hat. — Bei Amberger ist wiederum Studium von alpinen Landschaften anzunehmen. — Baldung Grien ist auch zeichnerisch nicht Kopist der Natur — er weiß den Eindruck der Höhen ebenso zu verstärken und zu idealisieren wie den der farbigen Stimmung. Ganz wie Grünewald — der die Lokalfarben als erster Großer zu überwinden weiß.

So eröffnet uns niemand besser als Grünewald, wahrhaftig der Größten einer, den Weg zu den Landschaften des Tizian wie zu denen eines Turners und der Modernen. Er, der die Form der Berge schier zu verachten scheint, verkündet lauter und stärker als die vielen Getreueren die unendlich großen, geheimnisvollen Wunder aus Luft und Farbe der Alpenwelt.

Abb. 39. Unbekannter Meister (Feselen?), Porträt des Hans Schönitz mit der Landschaft von Passau. (1533.)

III. Teil

Die selbständige Alpenlandschaft / Altdorfer und Huber, die ersten Alpenlandschafter

Die vielen oberdeutschen Künstler der Renaissance, die alle nur im Hintergrund ihrer Bilder Hochgebirge zeigen, geben bei ihrem sehr ungleichen künstlerischen Werte doch gemeinsame Antwort auf die Frage der künstlerischen Wertung der Alpen. Die Alpen allein sind ihnen nicht genug für selbständige Bilder.

Liegt es für Feinde der Alpenlandschaft sogar nahe, aus Grünewalds schlechtem Verhältnis zur Bergform heraus den Lehrsatz zu schmieden: die Alpenlandschaft als Gegenstand für sich ist überhaupt eine Gefahr — sie muß künstlerisch überwunden werden, so erstanden doch noch einige Jahrzehnte vor seinem Tode andere Seher und Gestalter, die diese Theorie gründlich zuschande machen.

Manche von jenen Künstlern wurden nicht größer, wenn wir auch ihre landschaftlichen Hintergründe für besser erklären mußten als die anderer.

Nun aber lernen wir Künstler kennen, die schon ganz allein ihrer Landschaften wegen groß genannt werden müssen.

Abb. 40. Martin Schaffner, Tischplatte mit alpinen Landschaften.
(K. Gemäldegalerie zu Kassel.)

Diese Künstler sind Albrecht Altdorfer und Wolfgang Huber. Und nach ihnen Augustin Hirschvogel und Hans Sebald Lautensack. Sie waren im Donautal oder im Fränkischen beheimatet. Die Kunstgeschichte nennt sie vorläufig mit noch einigen anderen Malern: Meister des Donaustils.

Ihr Führer ist Albrecht Altdorfer. Er ist der Schöpfer der selbständigen deutschen Alpenlandschaft.

Bis etwa zum Jahre 1510 finden wir in dem Werke Altdorfers keine Landschaft, die unbedingt alpin zu nennen wäre.

Aber vom nächsten Jahre ab übertrifft er alle die früher genannten deutschen Maler in der ganz offensichtlichen Freude am Hochgebirge und in der Fähigkeit, uns die Alpen zu zeigen. Er zuerst gibt uns selbständige und überzeugende Bilder der Alpen. Er hat sie gründlich erschaut von ihren Höhen und Tälern, von fern und nah.

Abb. 41. Albrecht Altdorfer, Alpenlandschaft.
Gemälde, K. Pinakothek München.

Merkwürdig lange sind selbst tüchtige Kunsthistoriker an diesen wundervollen Schöpfungen alpiner Landschaftslust vorübergegangen, obwohl schon die Reihe großer Hochgebirgslandschaften im Hintergrunde Altdorferscher Gemälde

Abb. 42. Albr. Altdorfer, Alpine Landschaft.
(Radierung.)

geradezu die Frage stellten, wie und wo hat dieser Regensburger Maler so starke Eindrücke empfangen?

In seinen Gemälden steigert sich die Lust an den Alpen mehr und mehr.

Eines der letzten Gemälde Altdorfers ist das in der Münchener Alten Pinakothek vom „Siege Alexanders des Großen über Darius bei Arbela." Dies wundervolle Bild wurde für den Herzog Wilhelm IV. von Bayern 1529 gemalt.— Berührt uns auch noch die zu gleichmäßige Tönung des braunen Vordergrundes und der blauenden Berge und Seen im Hintergrund etwas altertümlich, so ist doch kein früheres Bild irgend eines anderen so ganz voll vom Erlebnis eines weiten umfassenden Alpenblickes von stürmischer Höhe aus. Das Bild der Arbelaschlacht übertrifft an Lebendigkeit alle anderen Alpenlandschaften jener Zeit — auch alle gemalten Landschaften Altdorfers.

So hat vor ihm keiner ein großes Hochgebirge übersehen. Ohne weiteres: das Bild ist im besten Sinne des Wortes eine Idealandschaft, wenn man es auch sehr wohl Erinnerungen an die Seen des Salzkammergutes nennen könnte. Nur der konnte ein solches Ideal gestalten, dessen Augen schon einmal ganz trunken waren vom Aus- und Umblick auf wolkenbefreiter Höhe.

Zweierlei ist sehr bemerkenswert. Der Blick fällt von beträchtlicher Höhe, die weiten Horizont gibt. Der sehr große Raum aber, der der Luft, dem großartigen Kampf von Sonne und Wolken, vom Maler zugemessen wurde — es ist mehr als ein Drittel der ganzen Bildhöhe — ist rein kunstgeschichtlich bedeutungsvoll. Das war für damals unerhört. Das herrlichste am Bilde ist die Luft und das Licht, das

Abb. 43. Alb. Altdorfer, Alpine Landschaft.
(Radierung.) Unikum in der K. Graphischen Sammlung, München.

fast phantastisch die Landschaft umfließt. Altdorfer verstärkt durch rein malerische Mittel die feinen Stimmungseffekte, die Dürer seinen Landschaften in Übereinstimmung mit der Darstellung zu geben versuchte. Der grandiose Kampf der Elemente umflutet die hehre Bergwelt wie mit hörbarem Rauschen. Das Kampfgewühl der Schlachtenvölker und Reiterscharen des Großkönigs und der Perser erscheint ruhig unter solchem atmosphärischen Schauspiel der Hochgebirgswelt. Es ist Landschaft, Geschichte und Sinnbild. — Hier berührt sich Mittelalter und Neuzeit, und jeder, der die freien Höhen der Berge liebt, mag bei dem Bilde sich erinnern an die ewigen Gleichnisse, die die Alpen von Welt und Raum und Zeit erzählen.

Wer so die Alpen zu schildern weiß wie Altdorfer, der muß in den Alpen gewesen sein. — Schon die „Maria mit dem Kinde", die „Susanne im Bade" in der Pinakothek in München, der „Abschied der Apostel" (Frankfurt, Galerie des Herrn Fritz Gans), alle diese nicht so grandiosen Alpenbilder drängen zu dieser Annahme.

Die „blauenden Berge" sind dabei nicht entscheidend, denn diese finden sich schon auf Altdorfers frühesten Bildern, wie auf den Miniaturen Furtmayers und vieler anderer Buchmaler vor ihm.

Entscheidend ist das Bild der Berge, das uns Altdorfer etwa vom Jahre 1511 ab zeigt. Von da ab ist der Charakter seiner Berge durchaus alpin. Für die

Abb. 44. Albr. Altdorfer, Sarmingstein a. d. Donau. Oberösterreich 1511.
(Zeichnung in der Nationalgalerie Budapest.)

Stigmatisation des heil. Franziskus (1507) kommen wohl nur die Berge des bayerischen Waldes bei Regensburg in Betracht.

Auch auf dem köstlichen Berliner Bilde „Ruhe auf der Flucht" von 1510, ist der alpine Charakter der Berge noch zweifelhaft.

Doch sind auf all diesen Gemälden Altdorfers die Bergbilder nur Teile des Bildes. Auch auf dem kleinen Bildchen „Madonna auf den Wolken" ist eine duftige, stimmungsvolle Berglandschaft nur dazu da, um die irdische Welt unter der himmlischen Glorie zu zeigen.

Aber das andere kleine Bildchen in der Münchener alten Pinakothek ist ein Denkmal des künstlerischen Alpen-Eroberers Albrecht Altdorfer.

Das Bild ist nichts weiter als Landschaft — es hat nicht irgend eine Handlung zu schildern — es ist ganz das neue Bekenntnis einer künstlerischen Seele: Seht, wie sind die Berge so schön — wie herrlich ist Gottes Schöpfung. (Abb. 41.)

Das Bildchen mißt nur etwa 30 zu 20 Zentimeter. Man kann es fast eine Miniatur nennen. Es ist auch gemalt mit feinem spitzen Pinsel — auf Papier. Also muß man hier einen Übergang erkennen von der Miniaturmalerei der Bücher des Mittelalters zum gerahmten Wandbild einer neuen Zeit.

Es wurde ja erwähnt, wie in den Miniaturen schon längst ein fortschrittlicher Geist und Wagemut sich zeigte. Ich halte ganz allgemein solchen Zusammenhang für gegeben, auch wenn Tietze inzwischen nicht Wahrscheinlichkeiten für unmittelbare Zusammenhänge der Altdorferschen Kunst mit der Miniaturmalerei aufgedeckt hätte.

Abb. 45. Albrecht Altdorfer, St. Georg, mit der Burg Aggstein b. Melk a. Donau. Holzschnitt (1511).

Das Große wird auch von Tüchtigen gern zunächst im kleinen versucht — in der Kleinmalerei fängt die Entwickelungsgeschichte der Landschaft an.

Altdorfers Ruhm als Alpenlandschafter, sein Anspruch als Bahnbrecher der Landschaftsdarstellung gefeiert zu werden, stützt sich übrigens noch mehr auf Werke, die als die Fortsetzer oder Verdränger der Kleinmalerei zu gelten haben: auf Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen.

Altdorfer malte uns nicht nur die ersten reinen Landschaften — er hat eine ganze Folge köstlicher Radierungen geschaffen, die als graphische Meisterwerke unsere Bewunderung verdienen und die, selbst als erste Werke dieser geistfordernden Kunst, Schönheit und Art der Alpenwelt verkünden.

Diese Radierungen sind jetzt sehr selten. (Abb. 42.) Die ganze Folge, bis auf eine, befindet sich in der Hofbibliothek zu Wien. Eine ist als Unikum im

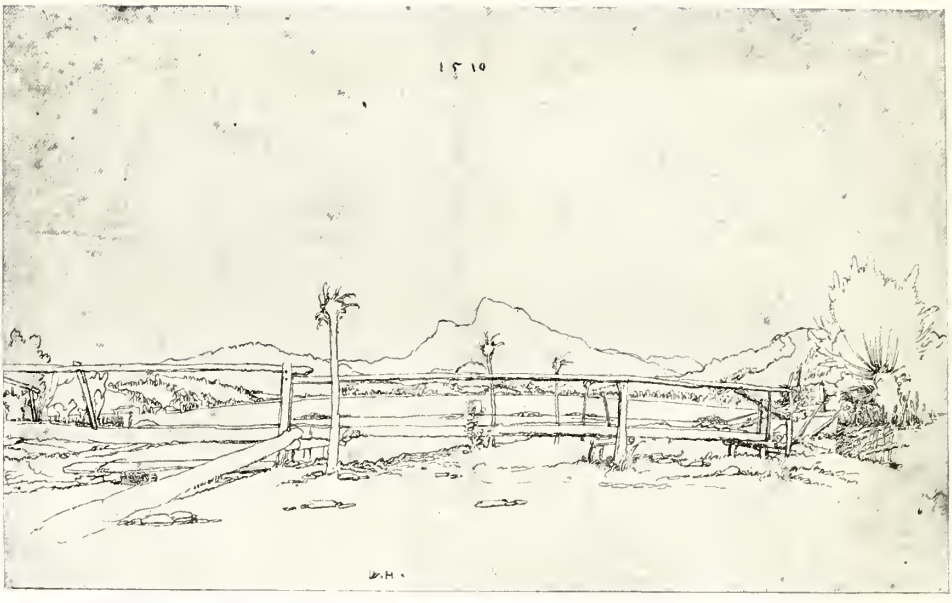

Abb. 46. Wolf Huber, Mondsee mit Schafberg. (1510.)
(Nach einer Handzeichnung im Germanischen National-Museum in Nürnberg.)

Besitz der K. Graphischen Sammlung in München. (Abb. 43.) In den Radierungen gibt Altdorfer ein Zusammenklingen von Größe und Lieblichkeit, von bizarrer oder grotesker Wirkung und von großer stolzer Bergkontur. — Vielleicht hat er damit besser Propaganda für die neue Schönheit zu machen gewußt als durch mächtige, düstere Bilder voll Sturm und Leidenschaft der Elemente im Hochgebirge.

Friedländer meint, diese Blätter seien erst so etwa nach 1519 entstanden. Und das hat viel für sich. Technisch und anschaulich. Altdorfer hat sich offenbar erst allmählich auch für die stärksten und gewaltigsten Eindrücke der Alpenwelt begabt.

Wann und wie aber fing er an?

Das Jahr 1511 darf als Geburtsjahr der selbständigen Alpenlandschaft gelten.

Von diesem Jahre an erscheinen nicht nur bei Altdorfer die Alpen recht deutlich im Bilde — wir können auch von diesem Jahre an den Künstler verfolgen, wie er den Alpen entgegenwandert, wie er sie künstlerisch erobert.

Meder ist als erster diesem interessanten Problem der Landschaftseroberung durch Altdorfer nachgegangen. Er hat uns bewiesen, daß Altdorfer um 1511 eine große Donauwanderung antrat. Die Beweisstücke sind Zeichnungen und Holzschnitte.

In einer Zeichnung Altdorfers, in der reichen Kupferstichsammlung der Nationalgalerie zu Budapest, hat Meder den Ort Sarmingstein erkannt (Abb. 44) und in der Burg auf hohem Berg, die wir auf dem Holzschnitt von 1511 mit dem heil. Georg sehen, die Aggstein unterhalb Melk an der Donau. (Abb. 45.) Altdorfer hatte in den folgenden Jahren ein großes Altarwerk in St. Florian

Abb. 47. Wolf Huber, Feldkirch am Arlberg (1530).
(Zeichnung in der K. Graphischen Sammlung in München.)

Abb. 48. Wolf Huber, Traunkirchen mit dem Traunstein (1519). (Zeichnung.)

zu verwenden. Er zeichnete auf der Reise dorthin allerlei Landschaften, und der Landschaften wegen hat er offenbar die Reise nach da und dorthin erweitert.

Schon dies ist ein geschichtlich Neues!

Voß meint, Pachers damals berühmtes und neues Werk in St. Wolfgang habe Altdorfer auch dorthin gelockt.

Vielleicht gelingt es fleißig vergleichenden Wanderern, in manch anderer Zeichnung Altdorfers eine bestimmte Örtlichkeit oder Landschaft zu erkennen.

Doch wenn das auch nicht geschähe, nicht das Altarwerk Pachers hat Altdorfers landschaftliches Auge so begabt — sondern die Natur zwischen Donau und Alpen.

Etwa zehn Jahre jünger als Altdorfer war Wolfgang Huber, der in Feldkirch im Vorarlberg geboren ist und nach Regensburg zu Altdorfer in die Lehre ging, die längste Zeit in Passau gewohnt hat.

Die Beziehungen Hubers zu Altdorfer müssen sehr enge gewesen sein. Es ist sehr wohl möglich, daß beide 1510 zum Teile gemeinsam die Donauwanderung gemacht haben. Wolf Huber ist 1510 in St. Wolfgang gewesen. Er ist offenbar mehr und früher als Altdorfer in die Berge hineingegangen. Er war ja mit ihnen vertrauter von Haus aus. Er hatte mehr Liebe zu den Bergen und ein vertraulicheres Verhältnis als Altdorfer, der sie bewundert und anstaunt in ferner Pracht und nur später ganz ihrer beängstigenden Wucht künstlerisch Herr wird.

Riggenbach, Voß, Halm, W. M. Schmidt und Wilhelm Schmidt sind, teils geführt von ganz vertrauten Kennern der alpinen Landschaften, den Bergzeichnungen und Bildern Hubers eifrig nachgegangen.

Abb. 49. Wolf Huber, Donauſtrudel bei Grein mit dem Schloſſe Werfenſtein (1531).
(Zeichnung in der Nationalgalerie Budapeſt.)

Stiftsprobſt Klumshofer erkannte in einer Zeichnung von 1510 den Mondſee bei Salzburg mit dem Schafberg wieder. (Abb. 46.) Härtenberger ſtellte feſt, daß Huber in einer 1530 datierten Zeichnung Feldkirch abgezeichnet hat, mit den ſchweizeriſchen Bergen dahinter. (Abb. 47.) 1519 hat er nach W. Schmidts ſicherem Vergleich Traunkirchen mit dem Traunſtein gezeichnet. (Abb. 48.) In anderen Zeichnungen hat Wolfgang Schmidt Urfahr bei Linz genau wiedererkannt.

Auch von der Donau hat er vielerlei Landſchaften — wie den Donauſtrudel bei Grein (Abb. 49) gezeichnet, aber den Bergen der Alpen iſt er immer wieder aus alter Liebe möglichſt nahe gekommen. Alpenhütten hat er mehrfach gezeichnet.

Gemalt hat er ſeine Heimatsberge auf dem Altar von Feldkirch 1521. Und wie bei Altdorfers Gemälden, iſt natürlich auch auf den ſeinen der Herrlichkeit der Alpen immer tüchtiger künſtleriſcher Tribut gezollt. Er übertrifft darin weit ſeine Zeitgenoſſen an Liebe und Treue. Und er iſt ſtiller und magiſcher als Altdorfer in der Farbe und beſtimmter im bildnisgleichen Erfaſſen.

Sehr wahrſcheinlich iſt's, daß dieſe porträtfreudige Liebe zu den Alpen zurückgewirkt hat auf Altdorfer. Altdorfer iſt der erſte, der Landſchaften gemalt — aber die Anregung, Alpenlandſchaften zu zeichnen, die in leichter Weiſe vervielfältigt und verbreitet werden können, hat Wolf Huber wohl dem Altdorfer gegeben.

Abb. 50. H. G. Lautensack, Alpine Landschaft 1553.
(B. 25. Radierung.)

Dafür spricht die verschiedene Neigung der beiden und ihre künstlerische Entwickelung.

Diese feinen kleinen Schöpfungen des Altdorfer und des Wolf Huber verdienen dankbar und freudig aufgenommen zu werden. Altdorfer hat sofort gefühlt, wie die damals kaum erfundene neue Technik der Radierung besonders geeignet wäre, den zarten Duft landschaftlicher Eindrücke festzuhalten. Er,

Abb. 51. H. S. Lautensack, Hochgebirgslandschaft. (Radierung.)

der Baumeister von Regensburg, führt die Nadel mit äußerst leichter Hand. Huber hat oft etwas fast Zaghaftes in der Zeichnung. Aber nicht künstlerisches Unvermögen spricht daraus — es ist die unendliche Liebe, ja nichts von den Konturen seiner Berge zu verlieren, sie ganz getreulich im künstlerischen Auge zu bewahren.

Altdorfer und Huber sind Bahnbrecher von der stillen aber tätigen und begeisterten Art manch anderer, die nicht mit lautem Auftreten in alle Welt hinaus ihren Ruhm ausposaunen, sich aber ganz gewiß ihrer Bedeutung bewußt sind — wie wir das auch von anderen Bahnbrechern auf diesem engen Gebiete sagen müssen, von Pieter Brueghel und Hercules Seghers.

Zwei andere Künstler folgen der Art der beiden Vielgenannten: Augustin Hirschvogel und Hans Sebald Lautensack.

Sie charakterisieren sich selbst in ihren vielen landschaftlichen Radierungen als Fortsetzer, nicht als Entdecker. Beide geben in ihren radierten Landschaften möglichst viel zu sehen. Sie berauschen uns durch Reichtum der Landschaft und beide sind feinfühlige Meister der Radierung. Lautensack zumal weiß mit der Radiernadel allein malerische Landschaften zu schaffen.

Übrigens zeigt Hirschvogel — der Glasmaler, Töpfer, Geometer, Architekt und Radierer — kaum deutliche alpine Landschaften. Er liebt nur die Andeutung von größeren Formen.

Wie Hirschvogel, starb auch Lautensack, der Bamberger, in Wien, in den sechziger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts. Beide sind vielleicht die ersten Wiener Waldmaler zu nennen. Beider Landschaften zeigen wenigstens gern

große deutsche Bergwälder. Lautensack sieht fast immer im Hintergrund phantastischer Burglandschaften hoch sich türmende nackte Berge, die in viele feine dolomitartige Nadeln und Spitzen auslaufen, deren Massiv aber breit hingelagert ist und allmählich ansteigt. Er steht deutlich zwischen Campagnola und Brueghel. (Abb. 50 u. 51.)

Orograph von Bedeutung ist auch Lautensack nicht gewesen, obwohl wir von ihm und Hirschvogel Ansichten von Wien besitzen.

Beide haben übrigens eine große Freude an Städtebildern, das haben sie von Altdorfer, der ja oft ganz prachtvolle Großstädte auf seinen Bildern aufbaut.

Um diese Künstler, die so recht eigentlich die ersten Künstler der alpinen und voralpinen Propaganda sind, scharen sich andere.

Der Meister Zasinger ist unter den ersten der ganzen Richtung — der Meister, den wir nur nach seinem Monogramm H. W. G. nennen, ist ein Folger von Wolf Huber. Bink und Alb. Schöpfer und wohl mancher noch unbekannte Nachzeichner und Imitator der Größeren zeigen nur, wie doch damals rasch eine allgemeine Freude an Alpenlandschaften erwacht und durch Viele gefördert worden ist.

Alpenkonstrukteure

Wem wären nicht schon auf den Gemälden der alten flandrischen Meister, so besonders des Quinten Massys, des Dirk Bouts, des Joachim Patinier, des Hendrik Bles (Abb. 52) große nackte Felsbilder aufgefallen, die vielfach an Dolomiten erinnern, jedenfalls viel größer und mächtiger erscheinen, als die Kalkfelsen an den Ufern der Maas?

Dirk Bouts und andere haben Kalkfelsen sehr gewissenhaft als Vorbild angeschaut. Aber das treue Studium allein machte die Berge nicht größer. Freude an großen Felsen muß vorausgesetzt werden bei solchen Landschaftern der Tiefebene.

Die heimischen Felsberge mußten recht groß erscheinen. Und das erreichte man — wie spätere Holländer — durch eine Ansicht von möglichst tief unten und durch das Mittel wirklicher Übertreibung. Die Kalkfelsen der flandrischen Heimat wurden schon um die Wende zum 16. Jahrhundert in den Gemälden zu Alpenlandschaften durch Konstruktion. Sie verraten uns, wie stark damals der Drang der Künstler war, nach Ansichtigwerden großer Gebirge. Spätere haben diesen Drang gestillt und künstlerisch haben sie durch wundervolle Hochgebirgslandschaften über den Drang triumphiert.

Aber Quinten Massys und andere mit ihm haben sich die Alpenbilder aus kleineren Felsen in der Heimat zusammenphantasiert.

Und ihre Phantasien sind durchaus überzeugend. Sie bildeten aus kleinen Einzelfelsen — ganze Dolomitlandschaften, wie sie aus einfacheren Bauten ihrer Heimat große Paläste und Tempelbauten mit Kuppeln und ansteigenden Terrassen zu bilden wußten. Das ist also fast der umgekehrte Weg, den die Künstler sonst einschlagen müssen, um das Große überhaupt in einem Bilde darstellen zu können.

Abb. 52. Hendrik Bles, Hochgebirgslandschaft mit Predigt Johannis des Täufers.
(K. Gemäldegalerie Wien.)

Merkwürdig, nur ein später berühmter Holländer, der Maler Jan van Scorel, der weiter gereist ist als alle anderen und die Alpen wohl von allen Seiten und in allen Hauptgebieten kennen gelernt hat, hat weder den Weg der Vereinfachung, noch den der Übertreibung aus Kleinem heraus zu finden gewußt. Der „Meister des Marientodes" mit dem Scorel identisch sein soll, verstand das besser.

Die Kunstgeschichte hat zwar noch längst nicht das schwierige Rätsel gelöst, welche Bilder wirklich von Scorel sind — aber alle Bilder, die wahrscheinlich von seiner Hand gemalt sind, zeigen ganz unglaubliche Felsformen. (Vergl. Abb. 53 u. 54.) Sie gleichen oft genug gekneteten Teigmassen, sind immer so jeder geologischen Tektonik hohnsprechend, daß man von keinem Künstler eher und fester als gerade von ihm annehmen sollte, er habe aber auch niemals nur einen mäßig hohen Felsberg gesehen.

Hiermit verglichen sind die oft trockenen, aber wahrscheinlichen Felskonstruktionen der frühen Brabanter und flandrischen Meister bewundernswert.

Zweifellos sind aber diese Maler ebenso wie Scorel von den Formen der Kalkfelsen aus zu ihren bald phantastisch, bald sehr natürlich konstruierten Gebirgsbildern gekommen.

Und was für diese Meister gilt, gilt auch für manche italienische Maler, die aus solchen Formen heraus sehr anschauliche und interessante Gebirgslandschaften großen Gepräges geschaffen haben. Das führt uns zu einem der größten Künstler, zu Lionardo da Vinci.

Abb. 53 u. 54. Jan von Scorel, Felsen.
(Ausschnitte aus den Gemälden in Dresden und Amsterdam.)

Lionardo da Vinci als Alpenlandschafter

Wer die Landschaft auf dem Bilde der erythräischen Sibylle des Maerten van Heemskerck im Rijksmuseum zu Amsterdam mit der Landschaft Lionardo da Vincis, die die kunsthistorische Gesellschaft für photographische Reproduktionen 1902 veröffentlichte, vergleicht, wird überrascht sein, wie die Freude an solch großen Dolomitkegeln sehr anders geartete Kunstländer und Maler verbindet. Leider kann hier nicht dem so verführerischen Gedanken eines eingehenden Vergleichs solcher „Dolomitenmaler" nachgegangen werden, wie ja schon die große Zahl merkwürdiger Fels- und Grottenlandschaften Lionardo da Vincis ein Eingehen auf dessen Landschaftsideal verbietet und ein flüchtiges Berühren dieses Themas ergebnislos erscheinen läßt. Nur möchte ich vorläufig die Vermutung aussprechen, daß der große Mailänder Genius keineswegs einen bestimmten Berg für seine Bildhintergründe porträtiert hat, wie das z. B. Dürer für sein „Großes Glück" getan. Lionardo war, nur in ungleich größerem Maße als die ihm in der Gebirgslandschaft verwandten Maler von Flandern und Brabant, ein idealer Gestalter — er vermochte gewaltige Bergketten aus kleineren, aber dafür ganz scharf erfaßten Gebirgsteilen zu erschaffen — besser als jene.

Wenn wir aber die natürlichen Vorbilder suchen, aus denen heraus in freier Schaffensweise Lionardo da Vinci die phantastischen Gebirgslandschaften konstruierte, so finden wir sie wohl nirgends anders besser als in den pyramidenförmigen Erdfelsen des Arnotales bei Sammezzano, von denen uns Felix Rosen eine sehr gute Abbildung bringt.

Es sind also zumeist nicht Alpen, die wir auf Lionardos Gemälden zu sehen meinen.

Das scheint in Widerspruch zu stehen mit dem Ruhm, den Lionardo da Vinci schon längst in der Geschichte des Alpinismus genießt.

Wohl die einzige, die beste und großartigste Alpenlandschaft von Lionardo, ist die hier reproduzierte, die sich in Windsor Castle befindet. (Abb. 55.)

Sie gibt uns nicht Felsenbilder, nicht ein Landschaftsporträt — aber ein ganzes, volles Bild der Alpenwelt. Es ist vor Altdorfers Bild der Arbelaschlacht entstanden, es ist auch von größerer Höhe aufgenommen und sicherlich unmittelbar unter dem Eindruck einer großen Bergbesteigung entstanden.

Man kann unmöglich die Landschaft bestimmen. Die Skizze braucht durchaus nicht mit Lionardos Besteigung des „Monboso" zusammenzuhängen. Aber diese wundervolle Zeichnung ist eine vollendete Illustration zu vielen Notizen, die sich der große Mailänder über optische und physische Erscheinungen in der Hochgebirgswelt gemacht hat.

Uzielli glaubt, daß unter dem von Lionardo genannten „Monboso" der Monte Rosa zu verstehen ist. Die Besteigung, die ihn wenigstens über die Schneegrenze geführt hat, hat Lionardo Mitte Juli ausgeführt, wohl noch vor 1515. Vor diesem Jahre dürfte also auch diese weite Aussicht auf Täler, Städte, Wolken und Felsen aufgenommen oder doch genossen worden sein.

Müntz glaubte, in einer anderen Bergskizze Lionardos, eine Aussicht des Rigi wieder zu erkennen, doch ist durch zweifellos italienische Architekturen diese Meinung widerlegt, und der Charakter der Bergform spricht nicht einmal für die Alpen.

Andere Hochgebirgslandschafter Italiens

Viel Verwandtes mit den Berglandschaften des Lionardo haben die Bilder des Marco da Oggiono. Nur sind sie im einzelnen sehr schlecht gesehen und im ganzen unruhiger aufgebaut. Auch Boldraffio hat in seinen Berglandschaften mehr als eine Beziehung zu Leonardo.

Auffallend als idealer Berggestalter ist Benvenuto Tisi da Garofalo. Seine „Vision des heil. Augustin" in der Nationalgalerie in London, seine „Heilige Familie" im Rijksmuseum in Amsterdam, sind in ihren Gebirgslandschaften weit eigenartiger als im Figürlichen und die Gebirge, die auf Garofalos Bildern sich finden, umschreiben die Art des Malers fester als das, was er sonst als Eklektiker darstellt. Er hat etwas vom Gesteinsinteresse Mantegnas.

Genauer als bei Tizian sehen wir Hochgebirgslandschaften im Hintergrunde der Bilder des Girolamo Romanino, des Pellegrino Aretusi, des Parmegianino und Correggio, auch des Alfani, den man einmal mit Altdorfer vergleichen möchte. Etwa wie gleichzeitige Nürnberger, nur weniger klar und scharf, aber duftiger, zeigt Giovanni Battista Fontana aus Ala die Alpen. Dekorativ verwertet auch Fantucci in seinen Deckengemälden das Hochgebirge.

Das ist fast ausnahmslos allen südalpinen Malern eigen: Die große Bergszenerie ist immer ein künstlerisches Mittel zum malerischen Zweck. Ob sie die Berge deutlicher oder in Licht und Luft sich auflösend malen, die Landschaft ist ihnen eine Folie, ein Teppich, ein Mosaik, berechnet, das davor gestellte

eigentliche Bild nach dieser oder jener Weise in künstlerischer Wirkung zu unterstützen. Aber wenn in der nordischen Malerei die Alpenlandschaft mit wenigen Ausnahmen meist auch nur Hintergrundlandschaft war, so dekorativ das Bild erfüllend wie in Venedigs, wie fast in ganz Italiens Kunst, wurde sie bei uns nicht gesehen. Als Maler verfahren die Venezianer auch mit den Alpen wie Souveräne. Die Berge waren ihnen fast unentbehrlich wie ein prächtiges Gefolge, das die Blicke und Sinne der Zuschauer auf Erscheinung und Bedeutung des Herrschers zu lenken hat. Und die Umgebung war fast nie anders als heiter.

Die späteren italienischen Maler, die Carracci und Guido Reni, Caravaggio und Salvator Rosa, bleiben dieser künstlerischen Anschauung treu. Auch die größte Bergwelt lockt sie nicht zur genauen Wiedergabe — aber das Romantische und Große ihrer ganzen Wirkung auf Auge und Seele gibt ihnen herrliche Melodien zu dem Text, den die Figuren ihrer Gemälde bilden.

Niederländer als Alpenmaler

Die Maler der „Niederlande" zwischen Maas und Rhein haben dagegen von Anfang an eine ganz ungewöhnliche Freude an großen, hochragenden, steilen Felsen gehabt. Sie konstruierten, wie Architekten, größere und phantastischere Gebilde, als sie in Wirklichkeit gesehen. Den Italienen sind die Berge malerisch wert, die Niederländer zeigen reine Bergfreude. Von des Bles romantischen Dolomiten, von den ganz unmöglichen Felsgestalten des weitgewanderten Scorel, war schon die Rede. Aber viel mehr Maler an den Ufern der ruhigen breiten Ströme des Tieflandes wären zu nennen als glückliche Phantasten einer Hochgebirgswelt, die von ihren Bewohnern selbst noch gefürchtet, hier aber offenbar als das Ideal größter räumlicher Schöpfungen galt. — Was hat doch der gruselig lachende Hieronymus Bosch für träumerisch-glaubhafte Felsberge geschaffen als uneinnehmbare Stätten für seine Spukgestalten und Allegorien himmlischen und irdischen Lebens.

Wie das Verlangen lockte zur Gestaltung, wie der Wille nach fremden Gestalten die Künstler befähigte mit schärferen Augen und besserer Hand, wie die Liebe zur Natur erst die Wege wies zur Landschaftskunst, erzählt die Geschichte unseres Problems fast auf jeder Seite.

Aber wir kennen doch die Niederländer alle als unvergleichliche Maler ihrer Heimat ohne Berge, ohne Sturzbäche und drohende Felswände. Und diese gerade — viele beste Künstler dieser Heimat sind's, die ein ganz unbändiges Verlangen gehabt, nach einer Welt ganz anderer Art, nach den großartigen Gebilden der Alpen.

Man hat wohl gesagt, die Landschaftskunst wurde geboren in Flandern. Und das ist richtig. Die heimische Landschaft erzog die Augen, und die weiche feuchte Luft bildete hier Maler von Luft und Land und See. Und die weite Landschaft gab auch das Wichtigste: den weiten Blick über das Land, den künstlerischen Sinn für Unbegrenztheit und für Raum und Form.

So ist die Wanderlust der Niederländer nicht nur eine Modesache gewesen, dieweil die Malerei jenseits der Alpen vielen für die beste galt. Nein, ihre

Abb. 55. Lionardo da Vinci, Große alpine Landſchaft bei Sturm und Wetter. (Vor 1515.)
(Zeichnung in der k. Bibliothek zu Windſor Caſtle.)

Wanderluſt iſt voll ſtarker Menſchlichkeit, ſie iſt Luſt am Schauen, Wunderluſt.

Die Wanderluſt haben nicht alle befriedigen wollen oder können. Aber der Bergluſt haben auch die, die daheim blieben, ihren Tribut gezollt. Wie ſchön ſind z. B. die Berglandſchaften des Lukas van Leyden. — Aber die Wanderer

ſchufen natürlich ganz andere Bilder. Wenn wir oft genug freilich von ihren Bergbildern uns täuſchen laſſen und meinen, ſie müßten das Hochgebirge irgendwo geſehen haben, ſo vergeſſen wir, daß jetzt die Stiche nach Bildern des einen raſch und weit verbreitet waren — und es ſcheint, je näher man ſich dieſe Stiche betrachtet, daß ein lebhafter geiſtiger Diebſtahl mit ſolchen Berglandſchaften getrieben wurde. Es wäre das eine beſondere Studie wert.

Aber die Häufigkeit und Unkontrollierbarkeit ſolcher Plagiate liefert nur Beweis für die Stärke der Wanderluſt, der Hochgebirgsluſt der Niederländer zumal. Gewiß haben übrigens auch die Radierungen unſerer deutſchen Meiſter, um Altdorfer und Lautenſack, und die Holzſchnitte der Meiſter um Tizian und Campagnola, reichlich oft als mehr oder weniger frei variierte Vorlage gedient.

Vorläufig erſcheint nur deshalb eine ſcharfe Sonderung der niederländiſchen Alpenmaler für verfrüht.

Wer die Stiche eines Coninxloo, eines Stradanus, eines Martin de Vos, eines Peeter Stevens betrachtet, wird ſtaunen über die Phantaſie großartiger Hochgebirgsſzenerien. — Dem Staunen geſellt ſich freilich immer das Gefühl, daß hier die Berge erphantaſiert ſind: ſie ſtehen unmöglich nahe beieinander.

Aber gerade von den eben genannten wiſſen wir, daß ſie die Alpen geſehen oder doch geſehen haben können.

Stradanus, der uns ſehr anſchauliche Gemsjagden ſchildert, arbeitete in Lyon. Coninxloo ſcheint auf dem Wege nach Italien wenigſtens bis zu den Savoyiſchen Alpen gekommen zu ſein. Martin de Vos (Abb. 79) hilft Tintoretto die Hintergrundlandſchaften malen. Von van Scorels weiten Reiſen war ſchon die Rede, und Pieter Stevens war ſogar Hofmaler des Kaiſers Rudolf in Prag, deſſen Alpenfreude wir von anderer Seite kennen. Jan Bols romantiſche Berglandſchaften ſind allerdings kaum wo anders erfunden worden, als im Poetenzeugenden Neckartal bei Heidelberg. Aber H. van Cleef und Cock van Aloſt, die uns auch oft „alpin“ anmuten, ſind ſicher in Italien geweſen.

Und all dieſe Künſtler, die am eheſten mit dem alten Geſchichtenerzähler und Bergdichter Hendrik Bles verwandt ſind — laſſen uns eines vermiſſen: Sinn für Wirklichkeit, Deutlichkeit, ja Möglichkeit.

Alles, was ſie ſchaffen an Bergbildern, ſind Variationen über ein beliebtes Thema ihrer Zeit. Das Thema gaben andere. Der Führer dieſes Chores iſt kein anderer als der alte Pieter Brueghel, der Bauernmaler ſeiner Heimat.

Abb. 56. Jan Brueghel, Montmelian bei Chambery.
(Zeichnung in der K. Graphischen Sammlung München.)

Pieter Brueghel, Maler und Poet der Alpenwanderer.

Brueghel gehört zu den größten aller Maler. Auch ohne jeden historischen Vergleich mit den Malern vor ihm bleibt er einer der wundervollsten Beherrscher der malerischen Mittel. Er hat Auge für alles und erschließt uns auch aus Häßlichem wundervolle Welten. Er ist wahr, und sichtlich beruht alles in seinen Schöpfungen auf ernstem, scharfem Naturstudium. Und er offenbart, wie solches Naturstudium die Grundlage aller Poesie, auch der Poesie der Malerei.

Nur weniges kann hier zu dem Werke des Alpenlandschafters Brueghel gesagt werden.

Brueghel verkörpert in sich auch als Wanderer das Beste von der Art seiner Heimat. Ihm ist seine Wanderung nach Italien „nichts weiter als die Reise eines Landschafters, der malerische Ansichten sucht — nicht aber den modischen großen Figurenstil großer fremder Meister jenseits der Berge."

An Tizians Landschaften, d. h. den deutlicheren Stichen und Holzschnitten nach Tizian, hat er offenbar Freude gehabt und Bastelaer sagt nicht ohne Grund, daß sich in den großen Stichen, die Cock nach Brueghels Zeichnungen gestochen hat, die Größe der Tizianschen einfachen Landschaft mit den komplizierten und weiten felsigen Kompositionen der Nachfolger Pateniers vermählt.

Brueghels Reise nach Italien fällt in die ersten fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts. Jung ist auch er und, wie wohl die meisten Niederländer, über Südfrankreich nach Italien gekommen, vielleicht wie später sein Sohn Jan über Montmelian, dessen Lage und Festung dieser ja fein aufgezeichnet hat. (Abb. 56.) Die Vermutungen, die an die Landschaftsbilder seiner Stiche geknüpft werden, sind vorläufig noch nicht sorgfältig genug kontrolliert. Für ein erstes Betreten mehr vom Westen als vom Norden her spricht die Bezeichnung eines Bildes Brueghels mit „Mont St. Bernhard", das sich in Rubens Besitz befand.

Uns, wie auch Hymans und Bastelaer, erinnert gar manches an die Brennerstraße — aber derartige breite Täler sind auch anderwärts zu finden und der poetischen Lizenzen sind so viele auf den Stichen, daß nur erst die Handzeichnungen Brueghels auf ihre Naturvorbilder geprüft werden müssen. Und diese sehen sehr viel ruhiger und waldiger aus. Karel van Mander, der Biograph seiner künstlerischen Zeitgenossen, sagt drastisch und zutreffend: „Brueghel habe auf seinen Reisen soviel Veduten nach der Natur gezeichnet, daß er all die Berge

Abb. 57. P. Brueghel d.ae., Alpine Stromlandschaft mit der büßenden Maria Magdalena. Kupferstich von H. Cock (um 1553).

und Felsen verschluckt habe, um sie, nach Hause zurückgekehrt, wieder auszuspeien." Wenn auch der Wandlungsprozeß im Schaffen Brueghels von Studie zu Bild sich unter seines Verlegers Einfluß langsam vollzogen hat, so gibt doch die Nachricht, daß Brueghel nach seiner Heimkehr zwei Jahre lang die Studien zu Stichen verarbeitet habe, Begriff von seinem Eifer auf der Reise und der Produktivität daheim. —

Die schönsten Brueghelschen Alpenlandschaften, also die schönsten der ganzen Zeit, besitzt das Hofmuseum in Wien. Erst diese Bilder offenbaren den künstlerischen Genius, das erstaunliche Auge dieses „Bauernmalers".

In den Stichen nach Brueghels Zeichnungen lebt das Wandern und seine Lust auf. (Abb. 57 u. 58.) In den Gemälden staunen wir über die wunderbar klare und koloristische Beobachtung des Künstlers. Das wundervollste ist wohl die Alpenlandschaft mit Sauls Bekehrung. (Abb. 59.)

Brueghel ist der Vorläufer Böcklins. Das formale Interesse ist groß — aber noch größer das Gefühl für Farbe, für die Glätte, Nässe und Kälte der Felsen. Werte, die in Abbildungen noch immer verloren gehen, die aber vom jungen Brueghel mit aller Intensität der Erfindung erkannt worden sein müssen, denn zwischen Sehen und Malen lagen mehr als zehn Jahre. Derartige Beobachtungen des gleißenden, schimmernden Lichtes an feuchten Felsen glaubten Maler des letzten Jahrhunderts als erste gemacht zu haben.

In den Stichen und den Gemälden Brueghels ist das Gemeinsame: die Anschaulichkeit und die Weite der Blickführung. Man muß Brueghels Schöpfun-

Abb. 58. Peter Brueghel d. ae., Große alpine Landschaft.
Kupferstich von H. Cock (um 1553).

gen lange anschauen, um die ganze Herrlichkeit des Auges zu erfassen. Er führt den Blick gar lang und weit hinaus durch enge Felsen.

Immer und immer ist's die Weite des Blickes, den die Ebene schenkt. In Brueghels Alpenlandschaften vermählt sich Glück und Staunen des fröhlichen oder erschreckten Alpenwanderers und das ruhige klare Schauen des Niederländers in weiche, breite, lachende Ebenen des Wohlstands.

Und mit diesem Blick gingen die großen Niederländer alle ins Hochgebirge. Auch in den Alpen war's das Heimatsgefühl, was Brueghel so wunderbar begabte — was endlich in allen siegte.

Abb. 59. P. Brueghel der Ältere, Sauls Bekehrung. (1567).
(K. K. Gemäldegalerie in Wien.)

Die anderen großen niederländischen Alpenlandschafter

Brueghels Art und Werk fand bei allen Ruhm und Anerkennung. Ein besonders großer Verehrer seiner Kunst war Rubens.

Andere zollten ihm Verehrung, indem sie die Art seiner Komposition oft nur wenig verändert übernahmen.

Aber die, die Brueghels Art in dieser Weise folgten, waren dennoch die Stärkeren. Die schwächeren Künstler nach Brueghels Tode blieben noch lange in der chaotischen Reichhaltigkeit von Berggruppen, die in den phantastischen Einsiedlerbildern des Steevens und de Vos noch bis ins 17. Jahrhundert sich als beliebt erweist — dann aber doch verschwinden mußte.

Die Art des Brueghel und seiner Folger war ruhiger — sie hatte, wie wir gesagt, trotz allem den Geist des weitschauenden Flamen und Holländers.

Dieser Geist charakterisiert und eint die Werke der großen alpinen Landschafter: des Jodocus Momper, des Lukas van Valkenborgh, des Vinck-Boons, des Roeland Roghman, des Paul Bril in einer Weise, daß zunächst ein starker entwickelungsgeschichtlicher Zug nebensächlich erscheint.

Sie alle, die etwa geboren wurden, da ihr künstlerischer Führer schon tot war, sind Maler des Wanderns im Hochgebirge.

Am wenigsten fortschrittliche Tendenz zeigt David Vinck-Boons. Er ist sehr bescheiden im Verlangen nach neuen Schöpfungen. Er folgt nicht einmal bestimmt der großen festen Art des alten Brueghel und bleibt oft sehr nahe dem

Abb. 60. Lukas van Valkenborgh, Donau bei Linz.
(Museum Antwerpen.)

alten durchaus phantastischen Überfüllen der Landschaft mit Bergbildern grotesker Form. Eine Landschaft in der Braunschweiger Galerie, mit Jägern im Vordergrunde, charakterisiert ihn. Gleich im Vordergrunde steigt ein Durcheinander von grotesken, bewaldeten Felsen und burgen- und schluchtenreichen Höhen auf. Dahinter Berge und Täler. Er meint, der Dichter müßte recht viele Bilder bringen, um viel zu gelten, und er galt seinem zeitgenössischen Publikum viel, und die Stecher hatten viel für seine Kunst zu tun. Er war wohl nicht in Italien und den Alpen gewesen — so machte er's wie die früheren Fabulisten, die die Stiche anderer und kleinere Berge der Heimat als unklare Wegweiser benutzten.

Lukas van Valkenborgh ist zwar auch Dichter, aber er hält sich doch weit strenger an die Form. Er darf als ein Schüler Brueghels gelten. Besonders Felsmassive hat er sich gut angeschaut. Die Gesteinsarten und Formationen sind ihm nicht gleichgültig, sondern höchst anschauenswert. Das sagen Gemälde von ihm in Wien, Amsterdam und Braunschweig. Er hat gern im Mittelgrunde steil aufragende Gruppen von Kalkfelsen gemalt, unter deren Schutze eine Kalkbrennerei erbaut ist, oder Arbeiter mit Sammeln von Holz und Steinen beschäftigt sind. Er scheint dieselbe Felslandschaft von allen möglichen Seiten aus studiert und in verschiedenen Bildern verschieden benutzt zu haben. Vielleicht ist's eine Felslandschaft bei Linz. Das von Valkenborgh bevorzugte Studium der Felsen gibt ihm eine eigene Art der Komposition,

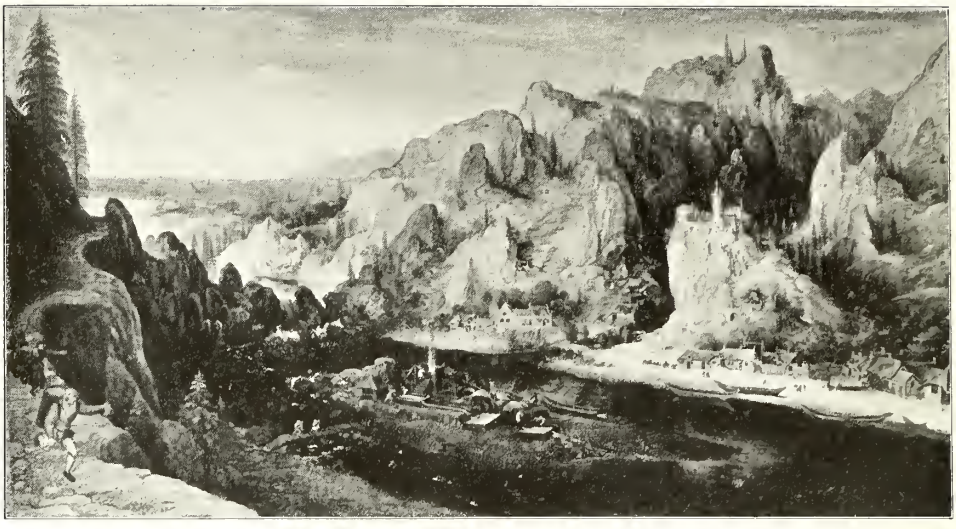

Abb. 61. Lukas van Valkenborgh, Alpine Landschaft mit Kalköfen. (1580.)
(K. K. Gemäldegalerie Wien.)

die sich zwar nicht auf den ersten Blick, aber bei näherem Zuschauen von Bildern verwandter Alpendichter unterscheidet. Nur seitlich, meist nur auf kleinem Teile der Bilder, läßt er den Blick offen für eine Landschaft hinter den Bergen mit Strömen und Bergburgen, mit Wäldern, Städten und abgeschiedenen Gehöften (Abb. 60 u. 61).

Doch hat Valkenborgh für seine alpinen Bilder durchaus nicht nur ein Schema. Auf einem Wiener Bild jagt ganz im Vordergrund, auf steil abfallendem Saumpfad, ein Bauer, von Mördern verfolgt. Dem Strome gegenüber erhebt sich ein großes nacktes Gebirge dolomitenartigen Aufbaus. Auf der Insel des Stromes sieht man allerdings wieder die vom Künstler so gern gemalte Kalkmühle. Die wenigen Zypressen auf den Bergen lassen vermuten, er habe hier die Südseite der Alpen gesehen, wie ja auch eine Herbstlandschaft im Hochgebirge mit Weinbergen und Zechern kein Bild der nördlichen Alpen sein kann. Das Donau- wie das Inntal muß starken Eindruck auf ihn gemacht haben. Auch Waldlandschaften Oberösterreichs hat er gemalt.

Valkenborgh ist uns hier als verpflichteter Alpenlandschafter ohnehin interessanter als andere seiner Auffassungsart. War er doch vom späteren Kaiser Matthias nach Linz berufen worden, um dort das zu malen, was dem Kaiser als Jäger, Naturfreund und Gesellschaftsfreund landschaftlich und ideell am nächsten lag.

Für eine Ansicht von Linz erhielt er vom Erzherzog Matthias recht große Summen ausgezahlt. Wohl diese Ansicht ist, wie die von Gmunden, von Hufnagel gestochen worden für das berühmte Braunsche Städtebuch. Valkenborgh war jedenfalls um 1594 für diesen Verleger-Stecher tätig. Wie groß Valkenborgh als zuverlässiger Bergzeichner ist, könnte ein Vergleich mit der Ansicht Gmundens von Carl Conti (18. Jahrh.) deutlich machen. (Vergl. Abb. 62 u. 63.)

Abb. 62. Lukas van Valkenborgh, Gmunden mit dem Traunstein.
Stich von G. Hufnagel. (1594.)

Viele seiner Landschaften werden sich durch sehr sorgfältig gezeichnete Burgen und Schlösser noch feststellen lassen.

Wie Valkenborgh, wurde auch Roelandt Savery (1576—1639) durch Kaiser Matthias in seinen alpinen Studien gefördert und beauftragt, die Eigenart des Hochgebirgs künstlerisch festzuhalten. — Wenn auch Savery kein Neuerer der Komposition wurde — das Glück der Aufträge allein macht die Künstler noch nicht zu Pfadfindern — so spricht es doch für ihn oder seinen kaiserlichen Herrn, daß er die alten Themen vom Hochgebirge, die andere von Höhen aus besungen, einmal ganz anders aufzufassen wußte. — Wer seine große Reihe von Bildern aus der Wunderkammer Erzherzogs Rudolphs, wer seine Bilder in der Wiener Gemäldegalerie, in Dresden und Schleißheim betrachtet, sieht unseren Künstler überall bedächtig herumsteigen, um allerlei wilde Szenerien zu finden (Abb. 64.) Er sieht weniger wie ein Wanderer die weite Welt von der Höhe herab, oder von Höhe zu Höhen. Mehr das Waldleben ist's unten in den feuchten Schluchten, an den unzugänglichen Hängen der Berge, da wo der Eber und das gejagte Hochwild vorm Jäger Schutz zu finden meint, war Roelandt Saverys eigenes Malgebiet. Auf einem von Sadeler verlegten Stiche sehen wir ihn auf einem Felsblock mitten im rauschenden Gebirgsfluß sitzen und zeichnen. — Vergessen wollen wir nicht, daß Savery der Lehrer Allaert von Everdingens, Nieulants und Isaac Majors war.

Abb. 63. Lukas van Valkenborgh, Linz. (1594.)
Zeichnung von Hufnagel in der K. K. Hofbibliothek in Wien.

Saverys Studien und Skizzen nachzugehen ist höchst erfreulich. Ist die Komposition in den Bildern gleichartiger, so ist er in den Studien wirklicher Sucher von eigenen Lichtfreuden.

Sein starker Einfluß auf die obengenannten Schüler darf nicht unterschätzt werden. Wieviel er wert, sagt uns Rembrandt, der ein Buch mit Landschaften aus Tirol von R. Savery besaß. Große „Tiroler Landschaften" von ihm sind in dem berühmten Exemplar des Bläuschen Atlas der Wiener Hofbibliothek. Frimmel hat auf ein sehr feines Bild dieses Künstlers in der Sammlung Matsvansky aufmerksam gemacht.

Noch Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts, wie Leopold Kaufmann, Prestel und Busse haben in Saverys Landschaften Vorbilder gefunden.

Ein anderer Meister der Alpen ist Jodocus de Momper.

Eine Zeichnung Mompers in der Albertina ist bezeichnet „naer haet lenz in Tirol, S. Jurgenberg en closter 1616 den 10 Junius".

Sonderbar charakterisiert ihn Gilbert, er habe wilde Szenen bevorzugt. Das gilt doch fast von allen Alpenschilderern jener Zeit und für Momper sagt es weniger als für Savery.

Sehr deutlich gewinnt in Mompers Genius das Holländische schon Oberhand. In Mompers Bildern ist immer Ausblick in ruhige Ferne unten im Tal. Hierin lag zweifellos das, was sich für die niederländische Kunst naturgemäß als das Lebensfähigste erweisen sollte.

Abb. 64. Roel. Savery, Hochgebirgslandschaft. (1608.)
(K. Gemäldegalerie, Dresden.)

Anton van Dyck hat in seiner großen Reihe von radierten Künstlerporträts meist die Angabe eines sprechenden Hintergrundes verschmäht. Nur bei dem Bildnisse Jodokus Mompers fehlt er nicht. Bei diesem Maler hat van Dyck im Hintergrund mit wenig Strichen monumentale Bergformen skizziert. Sicherlich nur, weil er in Momper einen ganz bedeutenden alpinen Maler seiner Zeit schätzte. Dem gab er Ausdruck auch in der Unterschrift, die im zweiten Zustand der Platte zu lesen ist: „Jodocus de Momper pictor montium." Es ist wohl das erstemal, daß ein Maler — Maler des Gebirgs, und das heißt hier nichts anderes als „Maler der Alpen" genannt wird. Freilich hat Franz von Reber recht, wenn er von Momper sagt, daß er zwar realer im einzelnen als die früheren Niederländer, aber doch immer noch romantisch-phantastisch in der Anordnung und ideal in der Farbe gewesen sei. Auch die Abstufung der braunen, grünen und blauen Farbe des Vor-, Mittel- und Hintergrundes findet Reber wenig der Wirklichkeit entsprechend. — Unsere Abbildungen zeigen jedoch scharfe Beobachtung für rein alpine Erscheinungen im allgemeinen. — Hier ist vielmehr Tatsächliches in der Zeichnung als bei den reinen Dichtern. Der Wiener Galeriekatalog bezeichnet eine seiner Landschaften als Bild vom Fuße des St. Gotthard. (Abb. 65, 66.)

In der Genealogie der großen Alpenlandschafter steht Momper den letzten näher als Paul Bril.

Paul Brils Art zu sehen führt zurück zu Campagnola und zu den Carracci. Sein Ideal ist viel mehr Italien. Die Ruinen sind ihm das, was den anderen Niederländern die Felsen. (Vergl. Abb. 67.)

Abb. 65. J. de Momper, Ein Tal am Fuße des St. Gotthard.
(K. K. Hofmuseum, Wien.)

Er ist unruhig und liebt immer mehr ein Vielerlei als stark ruhige Einheitlichkeit. Seine Bedeutung als Wegweiser liegt durchaus nicht so im Thema der Gebirgslandschaft. Er ist nicht originell in der Komposition, aber bedeutend als Lichtfinder. Ein einheitliches Licht ist seine neue Gabe. So bahnt er mit die neuen Wege zu Rubens und zu Claude Lorrain.

Bei Bril läßt sich schon verfolgen, wie die Neigung der Schönheitsbegriffe vom Hochgebirge entfernt. Auch jene Künstler, die nun lieber einzelne Felsen als künstlerischen Gegenstand wählen, huldigen der Größe und Ruhe der Erscheinung mehr als der Mannigfaltigkeit der alpinen Welt.

Das gilt von Roeland Roghmans radierten Alpenlandschaften ganz besonders. Roghman ist neben Seghers tatsächlich Vollender der großen Entwicklung der niederländischen Alpenmalerei. Er ist als Hochgebirgslandschafter größer und eigenartiger, als in seinen sonstigen bekannteren heimischen Bildern und Radierungen, die den weitaus größten, aber eben nicht besten Teil seines Werkes bilden.

Die Größe und Stärke der Wiedergabe wuchtiger Steinkolosse ist bei dem viel zu wenig bekannten Roghman geradezu überraschend. Solche Radierungen haben übrigens keine Dissonanz mehr, die das Nebeneinander von altem und neuem Geschmack hervorruft. Hier ist kein Hin- und Herpendeln von schwacher Geschmacksempfindung. Er ist ein Meister der Synthese — ein ganz Starker vor fremden Gebilden! Am allerstärksten, viel mehr jedenfalls als in seinen Bildern

Abb. 66. J. de Momper, Hochgebirg bei Regen.
(Galerie Braunschweig.)

in Kassel und London, tritt seine Art uns entgegen aus jener kleinen Folge von höchst geschickten Radierungen (Abb. 67 u. 68), die, nach Nagler, Ansichten aus Deutsch-Tirol oder vom Allgäu südlich Kempten zeigen. Noch mehr als bei den Bril sind hier Licht und Schatten maßgebliche und neue Wirkungen. Sonderbar, daß Roghman sich uns in großer Einheitlichkeit nur auf so wenigen Radierungen zeigt. Nur wenn er mal ganz sich selbst gehören durfte, war er offenbar fähig zu solchen Werken — ihm gab der fremde Anblick stärkeres Können.

Roghman sieht nicht mehr ein Vielerlei von Felsenbildern, nichts Phantastisches sieht er mehr. Weit davon ist er entfernt — auch von Brueghels Art die Berge zu gestalten. Er sieht nicht mehr das Auf und Ab der Wege, Berge und Täler. Auf ruhiger Höhe ruhen seine wuchtigen Wände. Seine Felsen sind von monumentaler Geschlossenheit.

So etwa gestaltete daheim Rembrandt seine wuchtigen Berge, die reicher an Lichtfülle.

So ist's nur zu verständlich, daß Rembrandt mit Roghman befreundet war, und daß Hercules Segers als sein Schüler gilt.

Denn dieser hat im großen ganzen das gleiche Ideal monumentaler Ruhe und Gestaltung. Freilich, der Schüler übertraf den Lehrer durch ein intensiveres Verlangen, die Wunder des Lichtes an den Felsen und in der Luft letzter freier Hochtäler so empfinden zu lassen, wie es zuerst geniale Augen erschaut.

Abb. 67. Paul Bril, Gebirgslandschaft (1590). (Radierung.)

Hercules Segers

In die Kunstgeschichte des Alpinisten ist der Name des holländischen Malers und Radierers Hercules Segers mit auszeichnenden Lettern einzutragen, nachdem kein geringerer Bilderkenner als Wilhelm Bode das Werk des Künstlers, bedeutungsvoll festgestellt hat. Segers ist einer von den ganz starken Einzelgängern, einer von den ganz sich selbst lebenden Selbstlosen, die einsam bleiben müssen, weil sie ihrer Zeit um Generationen vorausschreiten, treu und beharrlich.

In unseren Abbildungen 70 u. 71 läßt sich Segers eigene Art als alpiner Maler recht gut schon erkennen. Der Abstand von allen früheren Blamen und Holländern tritt selbst für des Laien Auge hervor. Die radierte Landschaft im Kupferstichkabinett zu Dresden (Abb. 70) spricht Bode als eine Ansicht des oberen Reußtales an. Ob hier wirklich eine Landschaft von der Nähe Göschenens festgehalten wurde? Am Alpencharakter ist nicht zu zweifeln. Doch denkt Bredius an Dalmatien und Goldschmidt an die Sächsische Schweiz. — Sonderbar wär's, wenn unser großer Engadiner Maler Segantini eine ähnliche Art zu sehen und zu malen gefunden, die Segers starker Persönlichkeit, in etwa gleicher Alpengegend einst so einzigartige Kraft gegeben haben könnte? Kamen etwa beide Künstler aus einer gewissen Notwendigkeit heraus dazu, jene Felsengesteine leuchtend in ihrem verwetterten Granit- und Gneisrelief „pointilistisch", malerisch und zeichnerisch wiederzugeben?

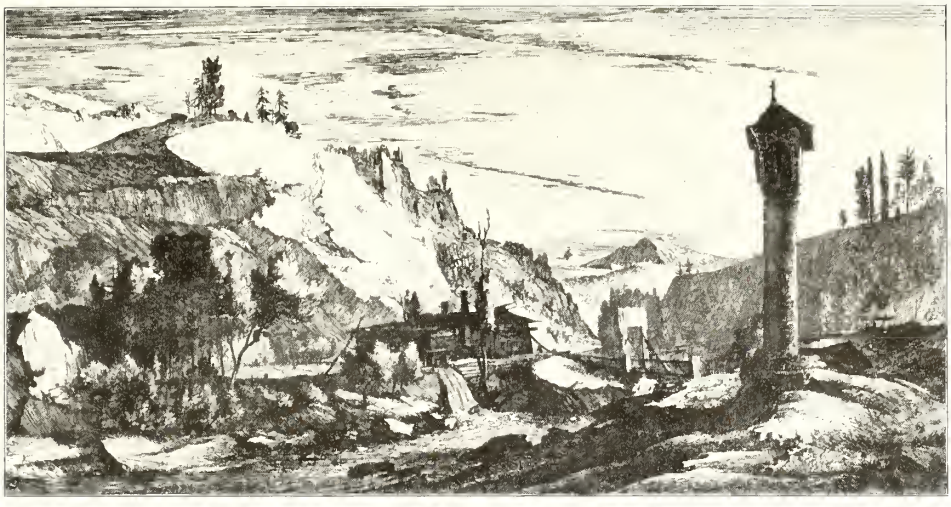

Abb. 68. Roeland Roghman, Alpine Landschaft. (Algäu?)
(Radierung.)

Segers Landschaften fallen nicht nur in ihrer gewaltig-einsamen Erfassung, auch nach den verwandten Mompers und Roghmans, als einzigartig auf. Auch technisch sind sie weite Vorläufer und einzig. Segers ist Pointilist. Er sah die Farben als Massen und Flecken, die er durch Punkte zerlegt wiedergab. Johanna de Jongh macht ohne Übertreibung auf die nahe Beziehung Segersscher und chinesischer Kunst aufmerksam. Der Impressionismus chinesischer Porzellanmalerei mag Segers tatsächlich angeregt haben.

Und wie erstaunlich sind seine farbigen Radierungen, für die er einen ganz eigenen technischen Weg erfunden.

Wie Segantini schon rein technisch auffallen mußte neben den anders malenden Alpinisten, so Hercules Segers. Segers Art eilte aber der Zeit um noch vielmehr voraus. Der Vergleich mit Segantini sagt ja, daß Segers erst mit unserer modernen Landschaft engste Berührungspunkte gefunden hat.

Die Versatzstücke im Vordergrunde behielt auch Segers manchmal bei, Er wählt den Standpunkt etwas von oben, so daß der Luft ein breiter Raum zufällt. Und ein immer klarer Himmel gibt seinen Landschaften mit dem Blick in weite sonnige Gefilde ernste Ruhe und Melancholie. — So ist Kraft und Erhabenheit, Stimmung ohne Sentimentalität Segers' Landschaften eigen — unvergleichbar. — Das alles aber ist der Höhepunkt der Entwickelung, die wir von Hendrik de Bles und Coninxloo über Momper zu Roghman bisher deutlich verfolgt haben.

Geben uns seine Landschaften in den Uffizien, in der Nationalgalerie in Edinburgh, den stärksten, also auch einen stärkenden Begriff, erhabener Einsamkeit, so zeichnen sie gleich des Künstlers Stellung in der Kunstgeschichte der Landschaft: „Eigenartiger wie er, war wohl nicht leicht ein Landschaftsmaler irgend einer Zeit und Schule."

Und keiner wie er hat erfahren müssen, wie damals, gleichwie heute, das

Abb. 69. Roeland Roghman, Alpine Landschaft. (Algäu?)
(Radierung.)

Einsamgehen nach größtem Ziele dem materiellen Erfolge entgegen ist. Segers blieb verkannt und arm.

Wahrscheinlich ist's sogar, daß Segers nicht als eigentlicher Fortsetzer des Roghman und Momper gelten kann, sondern, daß Segers diese Künstler beeinflußte, ja, daß Rembrandt von ihm, dem scharfsehenden, weitgereisten, auch landschaftlich angeregt worden ist.

Ist es auffallend, daß Rembrandt, der nie eine andere Landschaft sah als die breite Ebene seiner engsten Heimat, auch als Berggestalter so Großes geschaffen, so triumphiert in all diesen letzten Großen der Niederlande mehr und mehr die Freude am weiten Blick und die Wonne an großer Luft und großer Ruhe — auch hoch über dem tiefen Lande der Heimat.

Abb. 70. Hercules Segers, Oberes Neustal. (Radierung.)

Der Weg von den Alpen weg zur großen romantischen Landschaft

Anno 1600, im Geburtsjahre Claude Lorrains, wanderte der dreiundzwanzigjährige Peter Paul Rubens nach Italien, nach Venedig und Rom.

Mit diesem Jahre könnte man die allerdings kaum in enge zeitliche Grenzen zu setzende Geburt einer neuen landschaftlichen Schönheit etwa festsetzen. Auch die ideale Verbindung mit Römischen und Niederländischen, mit Venedig und Antwerpen, vollzog sich jetzt reiner und klarer und fruchtbarer als bisher.

Doch auch dieser Wandel vollzog sich nicht auf einmal und die einzelnen Großen, die ihn bezeichnen, waren unbewußt oder bewußt beeinflußt und umgeben von jenen Kleineren, die ein Neues nur flüchtig sehen lassen, wie ferne Lichter etwa, die dem nächtlichen Wanderer den Weg zwar nicht erhellen, ihm aber doch gute Richtung geben.

Klar und überzeugend tritt uns jedenfalls in Rubens, in Claude Lorrain, in den beiden Poussins, in Salvator Rosa, der neue Schönheitsgedanke vor Augen. Sie sehen die Welt ganz anders an als die anderen, die wir kennen gelernt. Einer großen Welt Schönheit verkünden sie auch — aber in jeder Beziehung ist's mehr die Schönheit der Linie, der Reichtum des Lichtes und der Luft. Nach Ruhe und Gleichklang geht ihr Sehen und Können, nicht in unruhigen Bildern verlieren sie sich, die dem ordnenden Geiste des Künstlers zu widersprechen scheinen.

Abb. 71. Hercules Segers, Hochgebirgslandschaft.
(Radierung.)

Die sind müde geworden des hastigen Wanderns. Die Berge sind nicht mehr allein da für ein fliehendes Auf und Ab der Wege der Ströme und der Menschen. Es ist nicht zufällig, daß sich mit den neuen Größen die Staffage der Hochgebirgswelt wesentlich ändert: Friede und Ruhe atmen die Figuren, die deren Alpen bewohnen, stiller Genuß und gehobene Betrachtung lassen die Wanderer erkennen, nicht ein Fliehen vor allerlei Widerwärtigem und Widersetzlichem.

In allem ist die Ruhe der Gesamterscheinung sieghaft. Der Bergriesen Sprache klingt nun heiterer, ja freudig und beruhigend in ein früheres Chaos. Und der Sonne goldenes und ausgleichendes Licht scheint nun erst die Welt zu durchfluten. Sicherlich die Welt der Alpen zum ersten Male. Ja, nun werden für lange Zeit die Alpen von der neuen Lichtfreude verdrängt. Die Raumdimensionen des Hochgebirgs werden jedenfalls von noch größeren Vorstellungen eines unendlich lichten Weltenraums umschlungen.

Diese künstlerische Erscheinung ist mehr als ein Wechsel in der Farbenwahl und Komposition. Es ist der Sieg der italienischen Landschaft.

In den Landschaften des größten flämischen Meisters, Peter Paul Rubens, ist doch vielmehr italisches Ideal, als in all jenen Bildern, die wir bisher in ihrer Aufeinanderfolge betrachtet.

Der Weg von Rubens führt zurück zu den großen Venezianern — und von

Abb. 72. Tob. Verhaeght, Kaiser Max auf der Martinswand (1615).
(K. Museum in Brüssel.)

Rubens weiter hin führt er mehr und mehr von den Niederlanden weg nach Rom und römischer Linie und Luft.

Der Lehrer des Rubens war Tobias Verhaeght, dessen Bild „Kaiser Maximilian auf der Martinswand" ihn kennzeichnet. (Abb. 72.) Wir lesen ihm noch volle Zusammengehörigkeit mit jenen niederländischen Landschaftern ohne weiteres ab.

Es ist nichts eigenes, schon mit Momper verglichen, verliert Verhaeght an Bedeutung und Art.

Rubens aber folgt in Rom einem anderen Ideal. Dort waren die Brüder Mathias und Paul Bril als begehrte Landschafter tätig. Die Bril aber hatten bei den Carracci und den Venezianern gelernt, und ohne Zwang läßt sich nun eine ganz andere Linienführung von diesem bis zu Rubens und den französischen Klassikern der Landschaft verfolgen.

Was Rubens erst großartig und einfach erfaßt und gibt, war in Brils Auffassung noch zerstreut und ohne jede Einheitlichkeit. Aber es war auch da schon Italien, es war auch da schon Sonne und Regenbogen, es war der geschwungene Stil der Linie von der Ebene vorn zu den Kurven der Berge oder zu denen kühner Architekturen seitlich im breiten Bilde. — Auch der großen Landschaftsmalerei gab Rom den großen Barockstil.

Rubens wunderbare Berglandschaften stehen wie an der Wegescheidung. In ihnen sind noch zwei Elemente vereint — die nun sich trennen. Die Großen verfolgten den neuen Weg — aber viele kleinere Künstler vermitteln noch lange zwischen Rom und den Idealen des Brueghels und Segers, zwischen heiterer Sonnenlandschaft und stürmischem Hochgebirge.

Pouſſin und die italieniſche Idealandſchaft

Schon bei Rubens kommt der Freund eigentlich alpiner Landſchaften zu kurz. Die Wonne an Luft, an Regen und Sonnenſchein, an großem Raum, am Äther, der alles erfüllt, mußte der Gebirgsdarſtellung feindlich werden.

Wer alſo im Geiſte die nun herrſchenden Landſchaftsbilder muſtert, wird ſich nicht täuſchen, wenn er ſich weniger alpiner Landſchaften erinnert. Nur der Richtung wegen, die Rubens deutlich angibt, müſſen wir die Meiſter der Idealandſchaft flüchtig erwähnen, denn ſie führen ſchließlich doch zu keinem anderen als William Turner. Für den Freund von Alpenlandſchaften alſo doch eine feſſelnde Perſpektive.

Viel enger noch als Rubens auf dieſem Gebiete iſt Nicolas Pouſſin mit den großen Italienern, mit den Carracci, mit Tizians Landſchaften verbunden. Trotzdem iſt Pouſſin nicht Nachfolger. Er erhebt ſich geradezu gegen den damals für Italien Mode gewordenen Geſchmack, er geht der Natur wie ſeiner eigenſten Empfindung ſo weit nach, daß er, ohne ſeine Schulung zu verleugnen, unbedingt ein Neuerer genannt werden muß.

Er iſt der Begründer der ſogenannten großen Landſchaft, deren ideelle und tatſächliche Wurzeln in Italien, Venedig, Bologna, Rom — deren reale Grundlagen in der Umgebung dieſer Städte zu ſuchen ſind.

Eine Landſchaft des Pouſſin mit Herkules iſt uns faſt Allegorie des geänderten Verhältniſſes der Künſtler zu den Alpen: Es iſt faſt wie eine Rückkehr zur mittelalterlichen Anſchauung der Berge.

Die Szenen, die ſich bei Pouſſin in der Landſchaft abſpielen, ſind meiſt beſchaulichen Gepräges — die Bergwelt ſelbſt iſt nur noch Folie zu einer heiteren Welt. Der ſtarke, wilde Herkules gehört in die Berglandſchaft hinein — die Grazien ſind unten im Tal.

Nicolas Pouſſins beſter Schüler war ſein Schwager Gaspard Dughet. Dughet war in Rom geboren und ſtarb dort, und ſeine Gebirgslandſchaften ſind kaum dem Hochgebirge entlehnt, aber das „mehr Summariſche“ ſeiner Auffaſſung, der mehr dekorative Charakter, der ſeinen Landſchaften eigen iſt, gibt ſeinen Bergen etwas Größeres. Der Natur ſchließt er ſich enger an als ſein Lehrer. Er malte Studien in der Natur. Aber die Natur war die bei Rom.

Ein Schüler dieſes Dughet-Pouſſin iſt Franz Millet. Sind die Pouſſins mehr Vertreter des italieniſchen Klaſſizismus, der in Rom Franzoſen und Niederländer einte, ſo iſt Franz Millet, trotzdem auch er aus der Campagna ſo gern ſeine Motive holte, vielmehr Blame, wenn auch mit ihm der vlämiſche Geiſt in der Landſchaft ausſtirbt. Seine große italieniſche Landſchaft in der Münchener Alten Pinakothek iſt bei aller „großen“ Kompoſition das farbig reiche Bild einer idealen Hochgebirgslandſchaft, wie wenige aus dieſer Gruppe. Auch er liebt es, wie Pouſſin, wie Rubens, der Idylle im Tale einen heroiſchen Hintergrund durch mächtige Berge zu geben.

Doch der größte von allen Idealandſchaftern, obwohl ſie mehr oder weniger Einzelgänger waren, die hier in eine Gruppe zuſammengefaßt werden, iſt Claude Gellée genannt Lorrain, an der Moſel zu Chamagne geboren, geſtorben 1682.

Denn hier kann von einer gewissen Objektivität des Urteils wenigstens vom historischen Standpunkte aus gesprochen werden. Das Ziel für alle war die Eroberung der Luft, des weiten großen Blickes. Dieses Ziel aber hat keiner so glänzend und frisch erreicht wie Claude Lorrain. „Während die Carracci und Poussins hauptsächlich in der Darstellung der Vorder- und Mittelgründe sich ergehen, liegt bei Claude der Schwerpunkt in der Ferne, im Horizont und namentlich in ihren atmosphärischen Effekten.“ Rebers Urteil trifft damit das allerwichtigste.

Er ist rein landschaftlich der Stärkste jener Tendenz, die hier verfolgt wurde.

Gewiß hat Claude durch seinen Lehrer Tassi auch von Bril starke Eindrücke empfangen. Aber es ist kaum deutlicher auf unserem engen Gebiete zu sehen, als durch den Vergleich Claudes mit Bril; was dort nur ein schwaches Aufleuchten neuer Gedanken, hier das konsequente und einseitige Verfolgen eines neuen Zieles bedeutet.

Bei ihm mußten die Berge eine ganz unbedeutende Rolle spielen, er konnte nichts mehr wissen wollen von alpiner Landschaftsschönheit.

Ihm gilt nur die heitere Welt des Tages — er kündet in seinen Bildern eine ferne goldene Welt voll Sonne und Glück.

So weckt der starke Künstler der Sehnsucht Empfindungen und wie leise Gesänge lockend nach idealer Welt müssen unbedingt seine Poesien den Zeitgenossen hörbar gewesen sein. Die Sehnsucht, der starke Wille nach freiem, großem Genießen, war er nicht jetzt schon in allem Leben der damaligen Gesellschaft zu spüren? In dieser großen Luft, diesem „air“ von bewußter antikischer Auffassung spricht in unsagbar schöner Weise das Ideal der nun kommenden Zeit — die große Geste der Selbstherrscher ist hier in bildlicher Verklärung.

Diesen Landschaftern der großen Geste folgten natürlich alle offiziellen Maler der Könige Frankreichs.

So Claude Jos. Vernet, der Historienmaler, und P. Mariette, der Kupferstecher all dieser Landschafter und des Fouard und des Fr. de Neve.

Zwischen großen Idealen und Meistern

Es kann nicht wundern, daß so neue und starke Persönlichkeiten, wie die im letzten Abschnitte genannten Künstler großen Einfluß auf zeitgenössische und spätere Maler ausübten. Dem einen gaben sie dies, dem andern das, andere machten aus Anregungen heraus wieder ein Neues, so daß sie nicht zum Gefolge, sondern zu den selbständigen Freunden oder Gleichfühlenden zu rechnen sind. Die folgende, unvollständige Liste solcher Bergmaler wäre überdies einzuleiten mit einer bunten Reihe starker, führender Geister, wie Elsheimer, Rembrandt, Ruysdael und Hobbema und mancher anderer. Denn das waren ja auch Große, Neuschöpfer, die neue Werte Ungezählten gaben, und wie vieles fiel den Gebirgslandschaftern zu. Hier ist aber nicht näher auf diese einzugehen, da sie als Hochgebirgslandschafter nicht in Frage kommen.

Ein Bedeutender muß der Gruppe der Begleiter vorangehen: Salvator Rosa. Die Alpen hat er freilich sicher nicht gesehen und gemalt, aber

Abb. 73. Jan Both, Hochgebirgslandschaft.
(Radierung.)

etwas hat er besser gekonnt als alle Gebirgsschilderer: die Charakteristik düsterster Schluchten, riesiger Gesteinshaufen und all der Schrecken, die aus solch öden „gottverlassenen" Steinwüsten den ängstlichen Wanderer angrinsen. Er ist mit seinen Bildern der Melancholie und der zerrissensten Wildheit der Antipode des erhabenen Claude Lorrain.

In Apulien, den Abruzzen, war Salvator Rosa zu Hause, da fand er ohne weiteres die Welt, die auch zur düsteren Alpenlandschaft zu gehören scheint. Bei keinem der idealen Landschafter sind die Waldgötter und Nymphen so echt erfunden, wie Rosa sie schuf. Rosa ist ein Ahne Böcklins und seines Bildes vom Tatzelwurm. Doch hat Rosa auch so leuchtende Landschaften geschaffen, so herrlich versöhnendes Licht über Gefilde mit Fels und Meer ausgebreitet, daß nur mit Rubens bis zu Rosa an all das Jauchzen und Grauen der Hochgebirgslandschaften des 17. Jahrhunderts erinnert werden kann. — Claude Lorrain und Salvator Rosa wohnten übrigens in Rom nicht weit voneinander, dort einte und ergänzte sich Nord und Süd.

Nach Salvator Rosa möchte ich zunächst an Courtois le Bourgignon erinnern, denn in seinen Gefechtsszenen am Gebirge ist er Rosa sehr verwandt.

In die Nähe Claudes gehört der Holländer Jan Both dessen Landschaften durch reichere Auffassung, geringere Geschlossenheit weniger günstig neben Claude wirken, aber durch mehr zur Idylle geneigten poetischen Gehalt, durch wundervollen warmen, goldigen Ton Eigenart zeigen und gewinnen. In seinen Radierungen ist er ein Meister duftig gesehener Bergfernen, die weit

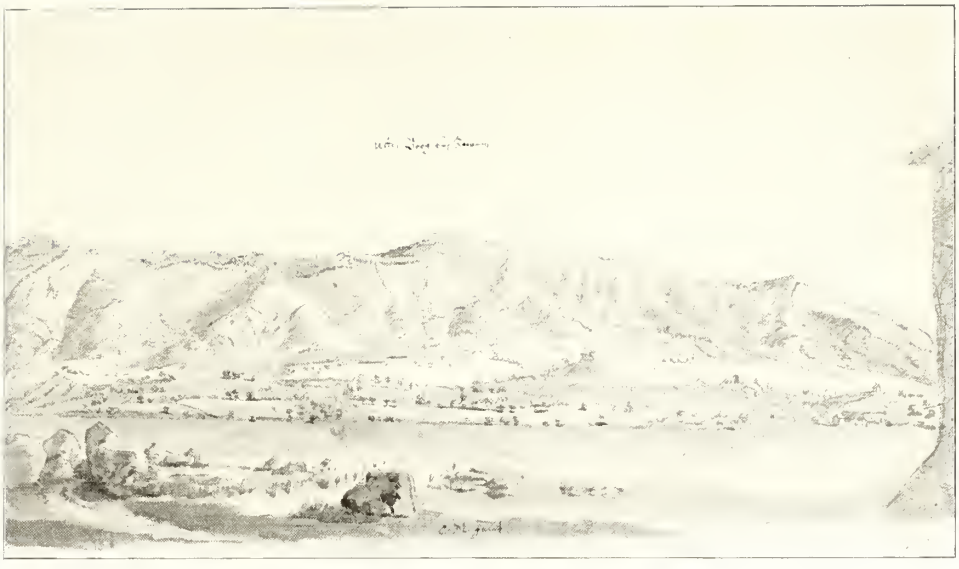

Abb. 74. Conrad Meyer, Der Utliberg bei Zürich.
(Kolorierte Zeichnung in der Sammlung der Kunstgesellschaft Zürich.)

hinter steil abfallenden Felshängen, an denen breite Wasser herunterrauschen, sichtbar sind. (Vergl. Abb. 73.) In seinen Gemälden mit Seen und Bergen und hügeligem Terrain im Vordergrunde zeigt er gern reisende Bauern. Sein ganz zu gleicher Zeit lebender Landsmann Jan Asselyn liebt mehr die felsigen Gegenden, unter deren steilen Wänden Hirten und Herden ruhen.

Ähnlich hierin dem Asselyn ist der Both-Schüler Claes Pieterz Berchem. Aber in der Wiedergabe der Felsen, in seinen bergumschlossenen, öden und steinigen Gebirgspartien ist er als der viel genauere Betrachter erkennbar. Der Rembrandtfolger van den Eeckhout liebt auch steile Hänge, von hohen Wäldern umschlossen, mit kleinen Seen, in denen holländische Nymphen und Bauern baden.

Zu Millets Folgern gehört Genoels. Zu denen Claudes Nic. Plattenberg. Niederländisch sind im Geschmack Pieter Molyn, der in Norwegen und der Lehrer Everdingens gewesen sein soll.

Interessanter ist uns hier der italienisierende Holländer Adriaen van Nieulandt ein Schüler Paul Brils. Er ist mehr nur gelegentlich ein Erzähler der alten Schule. Oft bringt er Ruinen und Wasserfälle und Seen und steile Brücken, die über tiefe Kluften führen, um daraus ein packendes Bild der Reize des Hochgebirges zu komponieren. Auch Adriaen van der Kabel dichtet oft phantastische Hochgebirgsbilder. In Lyon, von wo aus er die Alpen hat kennen lernen können, arbeitete Glauber bei ihm. Das Weiche, Tonige der Luft eines Jan van Goyen, seines Vorgängers, läßt Kabels ferne Gipfel selbst auf Radierungen modern gesehen anmuten. Bei ihm sind die Berggipfel gern von Wolken umkränzt. In der Komposition ist er reich und vielseitig. Wenn auch Roms romantische Umgebung ihn zumeist gelockt hat, die Steigerung der Höhenvorstellungen, die hell beleuchtenden schroffen Abhänge seiner Felsen-

Abb. 75. Felix Meyer, Landschaft bei Thun.
(Gestochen von J. G. Seiller.)

berge auf seinen großen Radierungen machen ihn zum alpinen Künstler. Von Ermels ist Felix Meyer beeinflußt, in dessen Werken Goethes Freund H. Meyer Poussinschen Geist fühlte. Die Prospektlandschaft von Thun (Abb. 75) zeigt uns jedoch wenig davon. Jan Hackaert ist ausgezeichnet in der Wiedergabe der Linien. Sicher hat er in der Schweiz ernste Bergstudien gemacht. Und er dürfte nicht nur auf den Schweizer Johann Meyer belebend eingewirkt haben — mehr als Merian, der der Lehrer Conrad Meyers gewesen war.

Von diesem gibt die Zeichnung des Ütliberges bei Zürich vorteilhaften Begriff (Abb. 74). Kleine Gebirgslandschaften hat in dieser Zeit auch Moillon radiert, Battem schildert in Felslandschaften Reisende von Räubern gefährdet. Jacques d'Arthois dagegen schließt sich der neuen idealen Schule an. Dem Lothringer folgt Herman van Swanefeldt. Von Jan Glauber, einem Schüler Berchems und Folger Poussins, sei wenigstens eine Radierung genannt, die die felsige Umgegend der Grande Chartreuse in der Dauphiné zeigt.

Ein viel genannter Bergmaler, ein feiner Radierer ist Allaert van Everdingen. Vielleicht hat er bei Savery gelernt. Beide haben den Sinn für stille Gebirgsinterieurs. Ob er in Tirol war, ist ungewiß. Jedenfalls war er in Schweden, vielleicht auch in Norwegen. Zwischen all den vielen, die nicht bestimmte Wege gingen, ist er eine selbständige Erscheinung. (Vergl. Abb. 76 und 77.) Mit Roghman kann man kaum seine Gaben verwechseln. Ein Komponiteur aus allerlei Reminiszenzen an andere Künstler ist C. W. E. Dietrich. (Abb. 78.)

Die ungeheure Menge von Gebirgslandschaften, die allein die Stecher und Verleger Sadeler auf den Markt warfen, (vergl. Abb. 79) machten auch denen Gebirgsreisen entbehrlich, die Gebirge malen wollten.

Abb. 76. Allaert van Everdingen, Hochgebirge.
(Radierung.)

Bei manchen könnte man sehr wohl an Alpenbilder denken. So bei Bloemaert, der recht anschaulich in Felsblocklandschaften wirkt. Doch ist der Künstler kaum in den Alpen gewesen. Lukas van Uden, der vielfach bei Rubens Landschaften geholfen hat, hat auch ganz wirklich anmutende Hochgebirgslandschaften uns hinterlassen. Aber auch er muß die Berge nur durch mittelbare Anschauungen künstlerisch gewonnen haben. Auf Griffier hat R. Roghman gar nicht eingewirkt — der Schüler phantasiert allerlei Bergtäler zusammen — vom Felsenernst seines Lehrers hat er nichts. An Everdingen läßt der Brandenburger Hofmaler Begeyn denken. Ein liebenswürdiger und gewinnender Felsphantast alter Richtung ist Franz Boels, auf dessen köstliche Miniaturen in Hermannstadt Frimmel verwiesen hat. — Festere Beziehung zum Hochgebirge hat offenbar der Prager Byß, dessen interessante Phantasien im Schleißheimer Schlosse zu sehen sind. Melchior Küssell, der famose Radierer, benutzt Tempestas Gemsjagdbilder und die Landschaften Isaac Majors. Auch Antonio Tempesta, der Schüler des Stradanus wurde noch lange als Landschafter ausgenützt. (Abb. 80.) Zu den tüchtigeren Bergbildnern gehören Jan Tilens, Hirschely, Lucas Cassel, Carl Ruthart, Phil. Louterburg. Jonas Umbachs Zeichnungen offenbaren einen tüchtigen Könner und Künstler. Den Spuren Poussins folgt der temperamentvolle Tiroler Faistenberger.

Doch diese Liste wäre noch gar sehr zu erweitern. Sie genüge zur Feststellung des weit überwiegenden Hochgebirgsinteresses bei den Niederländern des 17. Jahrhunderts und den von ihnen beeinflußten Deutschen.

Freilich von ganz unzweifelhaften Alpenlandschaften ist nur selten zu reden. Die Alpenfreude unter den Malern war der Italiensehnsucht gewichen. Vom historischen Rom, nicht vom südlichen Fuße der Alpen kamen jetzt die stärksten künstlerischen Anregungen — sicherlich nicht von Wanderern im Hochgebirge.

Abb. 77. Allaert van Everdingen, Hochgebirge. (Radierung.)

Wer genaue Bergbilder aus der Zeit des großen Krieges kennen lernen will, muß nicht strenge künstlerische Forderungen stellen — denn als geschichtliche oder geographische Illustrationen entstanden schon damals die getreuesten — aber nicht die erfreulichsten — Alpenbilder.

Topographen der Alpen.

Auch nur eine vorläufige Entwicklungsgeschichte der Alpenlandschaft muß jetzt vor allem an die vielen und großen Topographen des Jahrhunderts des langen Krieges erinnern und an die Illustrationen der breit erzählenden Werke der Historiker, der Naturforscher und Philosophen jener Zeit. Der notwendige Hinweis auf Illustrationen topographischen oder anderen wissenschaftlichen Zweckes macht es überflüssig, des weiteren über eine schon im ersten Teile charakterisierte zeitpsychologische Erscheinung zu reden: Die genaue porträtartige Betrachtung und Darstellung der Alpenlandschaft konnte allenfalls des Wissens wegen erwünscht sein — ein künstlerisches Bedürfnis dagegen ist bis ins 17. Jahrhundert hinein der Allgemeinheit zum mindesten völlig fremd. Die Abbildungen in Simlers berühmtem Werke: Respublica Helvetiorum (1608), in Matthäus Merians Topographien, in dem 1690 zu Nürnberg erschienenen Werke „Belegenheit und heutiger Zustand deß Hertzogthums Savoyen" sind nur Beispiele dafür zu finden, wie zunächst die Beschreibung der „unterschiedlichen Landschafften / Natur-Gütern / fürnehmsten Plätzen und Regenten", wie die Geschichte der Heerzüge, Belagerungen und Schlachten des „gebrandschatzten

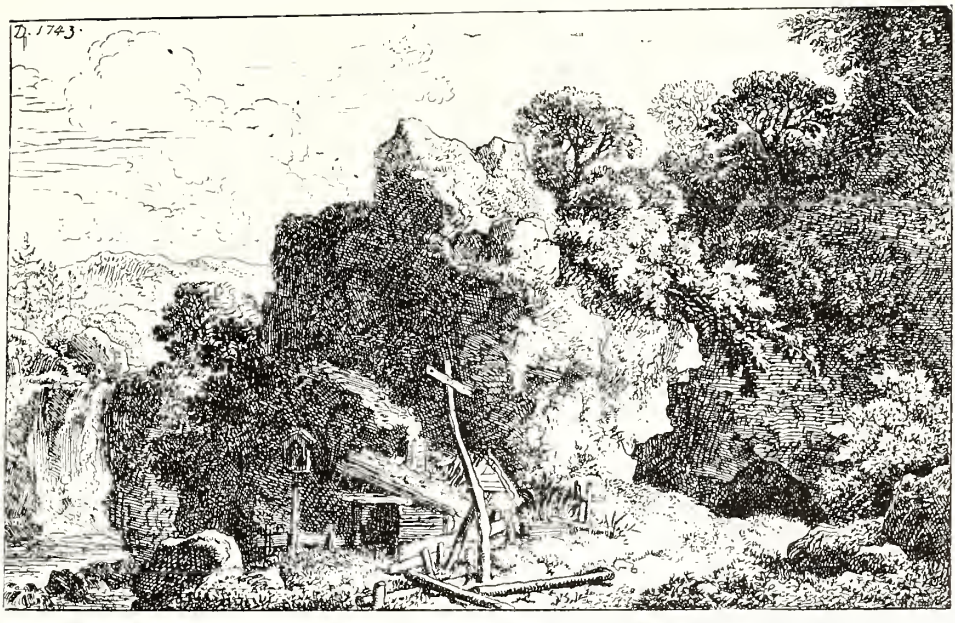

Abb. 78. C. W. E. Dietrich, Einsiedelei zwischen Felsen. (1743.) (Radierung.)

Jahrhunderts“ das Auge leitete, auch die etwa umliegenden Berge genau zu sehen und wiederzugeben. Der Zwang zur Darstellung mochte um so weniger künstlerisch anregen, je trockener, unkünstlerischer die Verfasser der Werke die Vorgänge schilderten. Das war zumeist der Fall. Ganz wie im Mittelalter hörte für den Durchschnittsmenschen noch zur Zeit des Großen Kurfürsten das freudige Genießen und Erfassen auf, wo die materiellen Bedürfnisse des Menschen nicht Befriedigung und Vorteil finden konnten. In der Naturbetrachtung jener Zeit war die Magenfrage ausschlaggebend. Wo der Boden aufhört benützbar zu sein, hat die empfindungsmäßige Naturbetrachtung ihre Grenze erreicht. Allerdings um so eher gesellt sich eine alte schreckhafte Phantasie dem Wanderer zu, der um des Gruselns Liebhaberei sich auf jene Höhen begibt, die uns jetzt als Stätten der Befreiung gelten.

Ganz ähnlich heutigen Erscheinungen wollte das Publikum damals recht v i e l sehen — vielerlei für alle möglichen Erinnerungen und allgemeinen Vorstellungen. Denn das Publikum verwechselte immer noch Illustration mit Kunst.

Die Illustrationen der Topographien beschreiben gerade so umständlich und episodenhaft wie die Verfasser jener Werke. Es entspricht daher diesem eher wissenschaftlichen als künstlerischen Zwecke, wenn jene Stiche häufig genug mehr landkartenähnlich, vogelperspektivisch eine genauere, aber allem Bildmäßigem entgegengesetzte Darstellung des Gebirgs geben. Natürlich mußte bei solch kartographischer Bergzeichnung die Treue des Bergbilds außerordentlich leiden, wie ja nicht das Außerachtlassen sehr charakteristischer Formationserscheinungen überraschen kann. Ganz besonders bezeichnend für der Unterweisung Art, die Alpen kennen zu lehren, ist ein Stich Füßlis, der den Weg über

Abb. 79. Martin de Vos, Einsiedler im Hochgebirge.
(Stich von Joh. Sadeler.)

die Gemmi zum Leuker Bad zeigt. Freilich der in den Bergen und ihren Wegen nicht Bekannte kann trotz allen guten Willens des Darstellers eine den Tatsachen entsprechende Vorstellung kaum gewonnen haben. Klare, also künstlerische Vorstellungen von der Hochgebirgswelt als ganzer Erscheinung konnten durch solche umständliche Illustrationen und weitschweifige Berichte nicht geweckt werden.

Gleichwohl führt auch diese unterrichtsmäßige Gebirgsdarstellung zu manchen Leistungen, die künstlerisch beachtenswert sind. Mathäus Merian der Ältere z. B. zeigt sich zum mindesten meist als Beherrscher perspektivischer Gesetze. Viele seiner Stiche sichern ihm in der Geschichte der Radierung und in der der selbständigen räumlichen Wiedergabe tüchtigen Namen. Wenn er freilich selbst der interessanten Formation des Glärnisch nichts als schematische Felsbildungen absehen konnte, so beeinträchtigt das sehr seinen Ruf als Topograph. (Abb. 81.)

Künstlerisch weit hervorragender sind die Stiche in dem prachtvollen Werke „Tooneel der Heerschappyen van Zyne Koninglyke Hoogheyd den Hartog van Savoye" (Gravenhag 1697). Das Werk ist mit Radierungen des gefeierten Romeyn de Hooghe geschmückt, der die Radiernadel mit erstaunlich malerischer Routine handhabte. Die Wiedergabe der Bergformen erscheint uns freilich nicht getreu, doch führt uns die Auffassung des Ganzen, trotz sorgfältigster Ortstopographie, hoch über die Niederung der damals landläufigen Geschichtsillustration. (Abb. 82 und 83.)

Abb. 80. Tempesta, Hochgebirgslandschaft mit Daedalus und Icarus. (Radierung.)

Die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts und die Landschaftskunst.

Von den kulturellen Triebkräften und Begleiterscheinungen wurde hier absichtlich kaum etwas gesagt. Doch die Epoche der großen französischen Könige fordert eine Erklärung zu unserem Thema heraus.

Von einer Freude am Hochgebirge oder gar von Sehnsucht nach den erstaunlichen Ketten und Gipfeln der Alpen ist um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts nicht mehr zu reden. Und Bergfreude und Alpensinn schlummern weit in die zweite Hälfte des großen gesellschaftlichen Jahrhunderts hinein.

Zum Teil ist das verlorene Interesse bewußte Geschmacksreaktion, der jene großen Landschafter den besten Ausdruck gaben.

Zum andern Teile ist es konsequente malerische Entwicklung und Folge der äußeren kulturellen Bedürfnisse, besonders des Wohnens.

Die großen Schloßanlagen des Jahrhunderts der selbstherrlichen Könige Frankreichs schauen wir oft genug von einem schlecht gewählten Standpunkte aus an. Solche Schlösser befreiten die Herren vom Anblick enger Gassen und Höfe. Die Freiheit, die die Höhe dem Blick gibt, war hier gefunden, und die Isolierung von der Menge war einer enggewählten Gesellschaft möglich.

W. H. Riehl, der Geschichtsschreiber der deutschen Familie, erklärt die mangelnde Freude an der Alpenlandschaft mit der Wahl flacher, öder Landschaften für fürstliche Schlösser. Diese Erklärung ist nicht recht glücklich, denn Ursache und Wirkung werden miteinander verwechselt. Gleichwohl sei auf Riehls

Abb. 81. Math. Merian, Ansicht von Glarus mit dem Glärnisch.
(Aus Merians Topographia Helvetiae 1642.)

schon genannten Aufsatz über das landschaftliche Auge verwiesen, denn dort sagt Riehl viel treffliches, was hier nicht zu wiederholen ist.

Nur Schlösser in weiter, breiter Ebene konnten all die Möglichkeiten schaffen, die jene Herren wünschten. Aber das damals führende „Ideal des weitherrschenden Blickes" findet dennoch in moderner Alpenlust eine nur veränderte Wiederholung. Es ist nicht gesucht, die ganze Ästhetik der architektonischen Park- und Schloßanlage jener Zeit in Vergleich zu setzen mit unserer Alpenfreude. In beiden Fällen ein Suchen der Möglichkeit, sich allein und frei zu fühlen. In beiden aber auch das Bestreben, ein möglichst großes Gesichtsfeld sich zu schaffen. Hier in der von der Natur gegebenen Weise, dort künstlich durch Schaffung komplizierter perspektivischer Durchblicke. Ja vielleicht ist nur eines verschieden. Wir suchen von den Berghöhen den Blick in weite Ebenen, die perspektivischen Alleen der Schlösser schließen auffällig gern mit kleineren oder größeren Höhen ab. Die Schlösser der Ebene und ihre Anlagen gaben eine Freiheit, die wir auf den Höhen suchen, sie machten die einzelnen fähig, sich und ihren Kreis zu

Abb. 82. Romeyn de Hooghe, Montmelian. (1675.)
(Radierung.)

genießen — wie das die Idylle schildert, von der die Maler der Zeit so gern sprechen — um von den Alpen kaum hin und wieder ein halbwegs plästerliches Wort zu reden.

Oder ist es mehr als ein plästerliches Kompliment vor den Alpen, wenn Watteau wirklich einmal ausnahmsweise auf seinem Gemälde „Abreise zur Insel Kythera" (Abb. 84), der gefeierten Kultstätte der Aphrodite, in ferner Luft eine schneeige Hochgebirgskette auftauchen läßt? Und schließlich scheint doch auch die Alpenkette, gerade wie der Baum im Vordergrunde, nur wie eine Kulisse gedacht, die die lustige Gesellschaft erst recht wie auf einer bald wieder verschwindenden Welt des Scheines ein anmutiges Spiel treiben läßt.

Die blos dekorative Verwendung der Alpenlandschaft war damals überhaupt beliebt. Der Vedutenmaler Joachim Franz Beich sei ein Beispiel dafür. (Abb 85.) Etwas ähnliches ist's, wenn Ridinger, der geschickte Kupferstecher der großen Jäger, die Tiere und die Jagd in den Alpen schildert.

Die Gesellschaft wollte nichts vom Alpenwandern wissen. Der Alpensinn mit seinen unbequemen praktischen Folgerungen konnte nicht erwachen, und die künstlerische Bergfreude war vergessen. — Um beides wieder zu finden und zu wecken, war die Kunst nicht berufen. Auf anderen Wegen wurde die alpine Schönheit von neuem entdeckt. Die Aufgabe war schwieriger als zuvor, nur ganz nüchterne Pioniere konnten sie leisten — aber auch deren Tätigkeit wäre wahrscheinlich umsonst gewesen, wenn nicht mächtigere Helfer erschienen wären.

Abb. 83. Joh. de Ram, Sallanches (um 1675). (Radierung.)

Gelehrte als Alpendarsteller / Verwirrung und Aufklärung

Zwischen 1702 und 1711 erschien in Leiden ein Monumentalwerk des Alpinismus. Es ist das Werk des Züricher Gelehrten Johann Jakob Scheuchzer: Itinera per Helvetiae Alpinas regiones. Genaue Berichte über naturwissenschaftliche und allgemeine Beobachtungen auf Reisen und Bergbesteigungen in der Schweiz. Scheuchzer findet in den Alpen eine Quelle der Erfrischung sondersgleichen, er versteigt sich sogar zu der für damals fast frivolen Anschauung, die Betrachtung der Hochgebirgswelt sei ein religiöser Genuß, aber überall wird sein Blick bei gewissen Ansätzen zu wissenschaftlichen Studien durch Gedankenverbindungen mittelalterlicher Art getrübt.

Ohne des weiteren auf dieses Kapitel der wissenschaftlichen und vielfach pseudowissenschaftlichen Naturbetrachtung jener Zeit einzugehen, sei hier auf Scheuchzers Werke selbst, auf Bieses, Gribbles und Kammerers Schriften, besonders auf das auch durch seine Einleitung hervorragende Werk: „Höhenklima und Bergwanderungen" von A. Zuntz u. a. (Berlin 1906) verwiesen.

Was den gelehrten Alpenbetrachtern jener Zeit eigen, ist einer unzähligen Menge von Illustrationen fast des ganzen 18. Jahrhunderts abzusehen. Es ist schier unglaublich für uns, wie gerade die Werke, die den Menschen wirklich gründlich und rein sachlich mit der Formenwelt, mit der Gesteinsart bekannt

Abb. 84. Ant. Watteau, Einschiffung nach der Insel der Kythera. (Gemälde im Louvre. 1717.)

Abb. 85. Beich, Alpine Landschaft.
(Radierung.)

machen wollten, illustriert wurden. Alles bisher von Künstlern an Bergdarstellung erreichte ist vergessen, was Dürer, was Mantegna geleistet, ja jede frei erfundene Alpenlandschaft der niederländischen Maler und Radierer des 17. Jahrhunderts ist neben solchen „Prospekten" geradezu klassisch zu nennen.

Wer die Werke Scheuchzers und anderer Gelehrten auf die Illustration hin durchblättert, wird übrigens eine große Verschiedenheit in der Treue der Wiedergabe beobachten. Die besten Landschaften gehen meist auf viel ältere Stiche Merians, Hufnagels, Hogenbergs und anderer Topographen zurück. Aber auch Originalillustrationen von sonst achtbaren Künstlern in Scheuchzerschen Werken, wie die Joh. Melchior Füßlis, Johann Meyers, stehen hinter früheren Blättern dieser Alpenzeichner weit zurück.

Abb. 86. J. L. Aberli, Oberhaslital. (Kolorierter Umrißstich.)

Die Trübung des Blicks für das Eigentliche ist kaum verständlich, da doch die Aufgabe der Illustration Zwang war zum Genauhinsehen.

So wenig wie die Gelehrten frei waren von blindmachender und schlechtführender Sentimentalität, so wenig waren es die Illustratoren in der neuen Aufgabe, Dinge so zu schildern, die für sie selbst eben doch noch, noch mehr aber für die zu belehrenden Betrachter gräßlich, fürchterlich waren. Nur so läßt sich die oft absolut falsche Zeichnung der Bergformen in den Reisewerken des 18. Jahrhunderts erklären.

Wer bestimmte künstlerische Gebiete, die mit der Seele des Menschen in deutlicher Beziehung stehen, verfolgt, kommt unwillkürlich dazu, den Gang der Kunst mit den intellektuellen Entwicklungsstadien des Menschen zu vergleichen.

Von einem kindlichen Halbschlaf erwacht, sehen wir bald alles Fremde für groß und wunderbar und bedeutend an. Dann kommt das leichthin schwärmende, wenig scharf sehende Gefühl der Jugend. — Nun setzt der Ernst der Betrachtung ein. Der Blick wird verwirrt, vieles scheint entstellt. Es gilt sich kritisch durchzuarbeiten zur freien und klaren Beobachtung, zur geklärten Gestaltung, zu schöpferischer Synthese, zur vollen Reife des Menschen. (Die Entwickelungsgeschichte der Teufelsdarstellung zeigt den ähnlichen Gang. Erst allmählich erscheint das Gespenst des Teufels, das zunächst schreckt. Dann wird der Teufel Karrikatur. Endlich wirkt er auch als rein menschliche Erscheinung.)

So ist auch die Kunst der Alpenlandschaft fast dramatisch mit Krisen verknüpft, wie des Menschen seelische Entwicklung.

Erst ein Nichtsehen der Berge; ein Vermeiden aus Furcht vor der Größe. Dann ein Jubeln und Dichten ohne Ende. Nun tritt die Notwendigkeit des genauen Anschauens ein. Der Eintritt ins Leben vollzieht sich, führt zunächst zur

Abb. 87. Rosenberg, Rosenlaui Gletscher.
(Farbstich von Descourtis.)

Verwirrung. Das alte Grauen erwacht, macht sich fühlbar im Abwenden des scharfen Auges, das nun unfreiwillig oft Karikaturen der Berge zeichnet. Erst nachdem diese Phase des zergliedernden Studiums, dann der rücksichtslosen Praxis durchlaufen, führt eine gebieterische, schöpferische Freiheit die Menschheit zu den Alpen als Künstler und Genießer, als Heilsucher und Heilbringer.

Die Topographen des 17. Jahrhunderts zeigten uns, wie ihr künstlerisches Interesse materiell bestimmt wurde. Nun tritt neben den Mangel an Interesse für Bergformen noch häufiger die Tendenz, alles Gefahrvolle zu übertreiben.

Als großartiges Werk phantastischer Bergweltauffassungen mag hier des berühmten Athanasius Kircher „Mundus subterraneus" (Amsterdam 1664), mit Stichen Theodor Mathams, zuerst genannt werden. — Sehr viel unmöglicher ist vieles in den Illustrationen der alpinen Werke des frühen 18. Jahrhunderts nicht. Immer machen noch topographisch-geschichtliche Werke eine Ausnahme. In einem Buche, „Beschreibung der gefürsteten Grafschaft Tyrol etc." (Augsburg 1701), fehlen im Hintergrund der Stadt Bozen Berge vollkommen. — Die „Veue de la vallée de Chamonny et des Glacieres" in einem englischen Werke, das 1744 erschien, wäre ein würdiges Gegenstück zu einer Abbildung des Großglockners in „Hacquets mineralogisch-botanischer Luftreise" (Wien 1784).

Die Zahl von Bergbildern ohne Sinn für Größenverhältnisse ist viel größer, als man vermuten sollte. Die meisten Bilder lassen entweder die Formation der Bergfelsen und Gletscher nicht erkennen oder geben so romantische Vorstellungen, daß man von solchen Bildern aus schließen dürfte, die Alpen seien noch immer

etwas gewesen, von dem man fabelhafte Geschichten erzählen konnte, ohne der Gefahr einer vernichtenden Kritik sich auszusetzen. Für gewisse Darstellungen trocken-schematischer Art entschuldigt nur ein Gedanke, das Außerachtlassen der Größenverhältnisse der Formen, der Wirklichkeit: das Bestreben: zu unterrichten durch eine Art von Phantom: durch Pläne und Grundrisse.

Überdies ist deutlich, gerade die Gelehrten und ihre Zeichner haben wahrscheinlich in den seltensten Fällen an Ort und Stelle sorgsame Aufnahmen gemacht. Die Phantasie aber mußte die heimgebrachten Skizzen eher verderben und entstellen, je weniger rasches künstlerisches Auffassungsvermögen da war.

Trotz dieser zeichnerisch höchst unerfreulichen Bergbilder der Gelehrten ist deren Einfluß hoch anzuschlagen. Die Schweizer Naturforscher haben das Verdienst, durch ihre illustrierten Berichte der ganzen Alpenfreude eine Grundlage gegeben zu haben, die sich später bewähren sollte als Führerin der Kunst des 19. Jahrhunderts.

Die schweizer Landschaft für empfindsame Reisende

Durch den jungen Arzt und Dichter der „Alpen" Albrecht von Haller und den Philosophen vom Genfer See Jean Jacques Rousseau wird von neuem ein starker Alpensinn erweckt, die Freude an Land und Volk der Schweiz ganz besonders.

Über die wichtigen Wandlungen der Landschaftsbetrachtung, die durch diese zwei Männer in den zwanziger und sechziger Jahren des Jahrhunderts eingeleitet wurden, unterrichtet gut Mahrenholtz' schöne Rousseaubiographie, Hettners Litteraturgeschichte und des Grafen Schack vergessener Aufsatz vom „Genfer See" in seiner „Pandora".

Um Rousseaus Einfluß, sein tiefes Empfinden für die ganze Mannigfaltigkeit der Berge, Seen, Auen, Matten und Triften seiner Heimat auf die Kunst scharf zu kennzeichnen, wäre eine Liste der bald erscheinenden Reisewerke der Schweiz zu geben. Denn nicht Tafelbilder und Ölgemälde sind's, die jetzt den Umschwung zu illustrieren haben, sondern Werke der Kupferstecher, die zum Schmuck solcher Bücher dienen, die Natur und Geschichte der Schweiz rühmen. Es ist eine Art von Werken, die zur Literatur der Reiseführer gerechnet werden mag. Allerdings mit unseren illustrierten Reisewerken, unseren billigen Erinnerungsalbums haben sie nur den Zweck gemein: zu locken oder zu erinnern.

Die Ahnen dieser eigenen Literatur sind weit vornehmer und ganz vorzügliche Kupferstecher haben für sie Bilder geschaffen, die häufig einzigartigen Wert besitzen. Man sieht sie jetzt mit Recht unter Glas und Rahmen in den Zimmern der Kenner.

Die Schweiz steht im Vordergrunde allen alpinen Interesses, die Menschen dieser Berge, da „Unschuld und Freiheit wohnen" und die Straßen, die zu den Stätten dieser idealen Menschheit führten.

Es ist kein Zweifel, die Begeisterung für Rousseau im Kreise der Vornehmen und Intellektuellen war die Ursache, daß eine neue empfindungsreiche Art des Sehens der Alpenwelt die Künstler befruchtete. Das Greuliche wird nicht allein

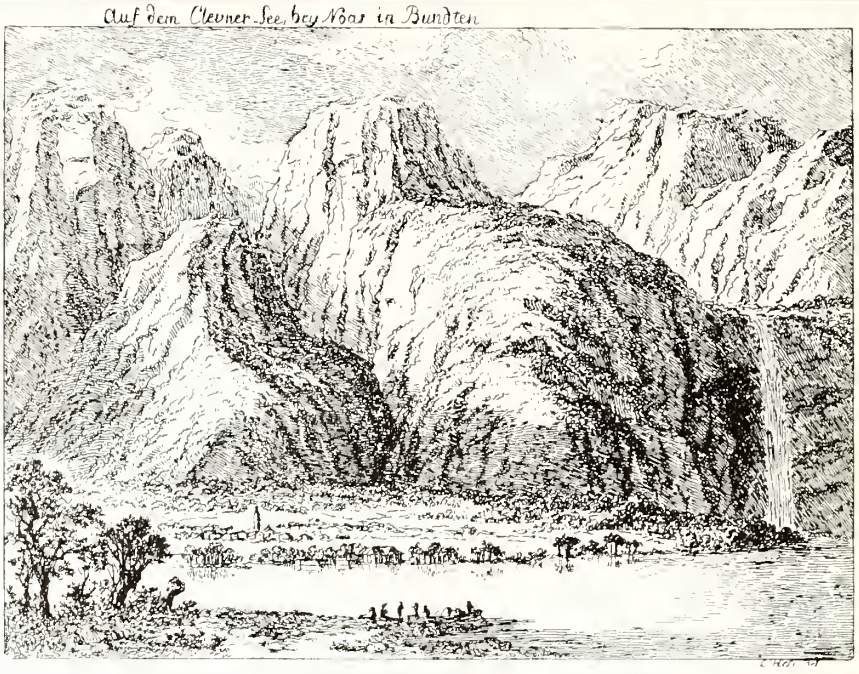

Abb. 88. L. Heß, Clevner-See bei Roas in Graubünden.
(Radierung von Salomon Geßner.)

gesehen. Der Blick ist synthetischer, wählerischer, kompositorischer, vor allen Dingen lieblicher geworden — und wenn fast in all diesen Werken kaum ein Bild zu finden ist, das den modernen Alpinisten reinsten Wassers auf die Berge locken könnte, so ist das Rousseaus unvergängliche Tat, der wohl eine kommende Zeit wieder mehr folgen wird.

Als Begründer der neuartigen künstlerischen Alpen-Albums ist Johann Ludwig Aberli (1723—1786) anzusehen. Er radierte zumeist nur in Umrissen eine Menge von Ansichten aus der Schweiz, die dann mit der Hand koloriert wurden und dadurch natürlich verschiedenen Wert besitzen. Blätter in „Aberlischer Manier" sind in den Kunstsammlungen der Alpinisten häufig zu finden, sie werden oft genug irrtümlich als Farbstiche angesprochen. Alles ist jedoch schon in den Umrissen heiter gesehen, und die Kontraste haben mehr die Aufgabe, die Alpen schön und erhaben, als fürchterlich und gräßlich zu schildern, wie das früher der Fall. Liebliche Tal- und Seebilder spielen nun eine große Rolle. (Abb. 86.) Wenig Hochgebirgsinteresse zeigen seine Ansichten von Bern. „Der Grindelwaldgletscher" macht eine Ausnahme in seiner Wahl.

Ganz besonders fein Rousseauscher Empfindung folgen die berühmten Stecher Francois Janinet (1752—1813) und sein Schüler Charles Melchior Descourtis (1753—1820).

Das Werk mit dem sehr bezeichnenden Titel: „Le Grand Théâtre des Alpes et Glaciers" gibt die trefflichste Vorstellung des damaligen Geschmackes der vornehmen Welt.

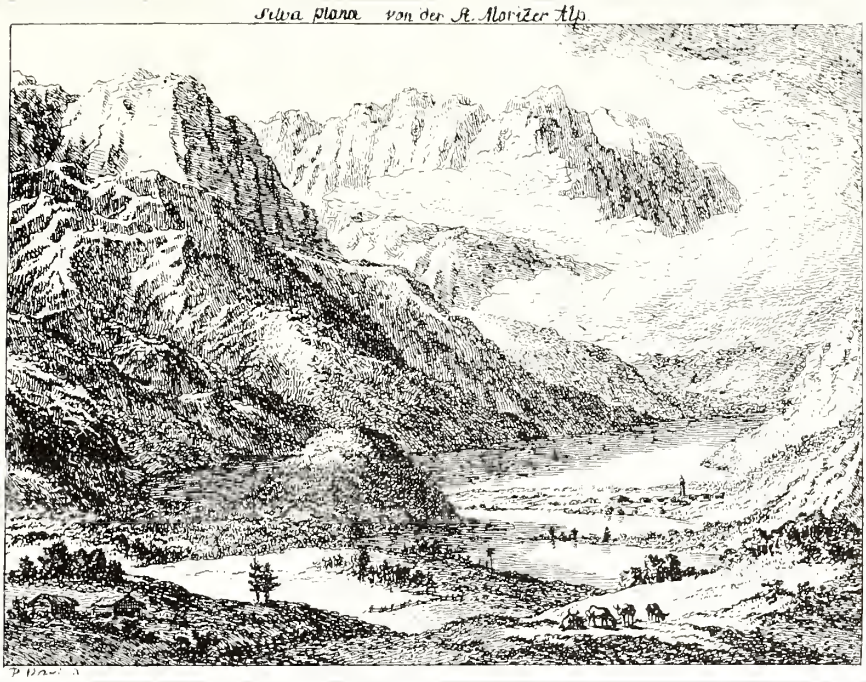

Abb. 89. P. Asteri, Silva plana von der St. Moritzer Alpe aus.
(Radierung von Salomon Geßner.)

Hier ist das Topographische der Aufgabe gemeistert, allerdings auch die Natur hat sich Korrekturen mehr nach der ungefährlichen Schönheit hin gefallen lassen müssen. Sehr bezeichnend für die wertvollen Blätter dieser Künstler, ist noch eines: Es ist fast nie vergessen, unten im Tale oder doch in gutbemessener Entfernung von den großartigen Naturerscheinungen, elegante Touristen oder Maler uns vorzuführen. (Abb. 87.)

Die Blätter Janinets und Descourtis sind in ihrer eigenen technischen Art kunstgeschichtlich bedeutend und im Handel sehr geschätzt. Janinet war ein Meister des Farbstichs, er nannte sich insofern mit Recht den Erfinder desselben, als er als erster die Aquatintatechnik auf den Kupferfarbendruck anwendete. Natürlich ist die Feinheit des stets zarten und duftigen Kolorits solcher Blätter sehr verschieden und somit auch ihr Wert für Kunstliebhaber. Doch diese Blätter Janinets erinnern auch an jenen großen einsamen Fortschrittler Hercules Segers, der technisch ein Neues versuchte, was Janinet jetzt erst als Nachfolger Le Princes aufgriff.

Hallers Wirken wurde ergänzt durch das Erscheinen eines viel stilleren Geistes, Salomon Geßners, des Dichters und Malers. Sein Schaffen und Wesen war idyllisch. Vielleicht hat er mit seinen feinen Radierungen, die abgerundete Bildchen von bestimmten Berggruppen zeigen, die ruhigere Generation mehr gewonnen als Haller.

In den Kunstgeschichten kommt Salomon Geßner meist nicht sonderlich glücklich weg. Das mag zutreffen, wenn sein ganzes reichhaltiges Werk kritisiert

wird. In seiner Folge aber von Alpenlandschaften, Blättern kleinsten Formates, ist er doch gerade im Gegensatze zu kunstdogmatischen Äußerungen seiner Zeitgenossen, die jede Landschaft noch durch etwas „Moralisches oder Ideales“ gerechtfertigt finden wollten, ein Eigener, der den Namen Führer verdient. Er gab wirkliche und sehr anspruchslose Ansichten von Bildern der Schweizer Alpen, die gewiß von der ersten Gemeinde von Alpenfreunden mit gleicher Andacht betrachtet wurden, wie ein Brevier von Andächtigen gelesen wird. Die Alpen, wie ein Idyll, das war etwas Neues. Der Genuß an der Landschaft des Hochgebirgs wurde wesentlich durch Geßners Auffassung Herzenssache. Die gleichzarten: L. Heß, J. H. Meyer und Usteri, der Dichter von „Freut euch des Lebens“, folgen und bestärken Geßners Anschauung. (Abb. 88 u. 86.)

Unter den kostbaren Werken der Alpenlandschaften dieser Zeit sei wenigstens noch eines genannt, das 1776 in Bern bei Wagner mit einer Vorrede Albrecht von Hallers in deutscher und französischer Ausgabe erschien. Es führt den (deutschen) Titel: „Merkwürdige Prospekte aus den Schweizer-Gebürgen und derselben Beschreibung“. Die Zeichnungen sind vom Verleger Wagner und einem Zeichner C. Wolff sowie von M. Pfenninger, Demeuse und C. Wys in Umrißstichen ausgeführt. Der Charakter dieser Ansichten ist dem pathetischen Geschmack Hallers entsprechend weniger freundlich. Aber auch hier fehlen fast auf keinem Bilde in der Betrachtung vertiefte und mit großen Gesten bewundernde Herren und Damen im bunten, modischen Kleid der Zeit. Das, was damals etwas Neues war, das moderne Nachempfindenwollen, wird durch solche Staffage wirklich zutreffend angedeutet.

Erwähnt muß werden, daß die Ansichten dieses Werkes nicht ganz dem modernen Geschmack entsprochen haben dürften. Kaspar Wolff, der Zeichner, mochte mit seinen Zeichnungen die „in kühnen Zügen Ansichten von Gletschern, wilden Schluchten, Stürmen, als wenn die Welt zugrunde gehen und nur Ruinen hinterlassen wollte“, nicht den für damals „modernen“ Ton getroffen haben. Es blieb bei einer einzigen Lieferung und noch einmal wurde vergeblich das Werk in den Handel gebracht. Hallers Einleitung hat übrigens obendrein nichts von Rousseauscher Innerlichkeit, der geringe Absatz des Werkes ist wohl auch in dem gesuchten topographischen Belehren erklärt. Dessen aber war sich der Verleger richtig bewußt: es war neu, durch Maler die Alpen möglichst richtig aufnehmen zu lassen. Das erkennt auch Haller an, der mit feiner Ironie auf andere Werke anspielt, deren Illustrationen weder künstlerisch noch sachlich befriedigen könnten.

Nicht Haller, dem Naturwissenschaftler, sondern Rousseau, dem Freund des genügsamen Volkes, hat die Schweiz am meisten zu danken, daß sie das Ziel ungezählter Reisender wurde.

Durch ihn wurde die Schweiz in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit von Einheimischen und Fremden entdeckt. Man sah sehr vieles anders als der Verfasser der Héloïse. Wie viele suchten die Schweiz nur auf, um Rousseaus Spuren zu folgen. Die Schweiz wurde besucht als Heimat Rousseaus und durch Rousseau hatte auf einmal die ganze Vergangenheit, das ganze Volk der „freyen Eidgenossenschaft“, eine Gloriole empfangen, die auf alle Völker ihr goldenes Licht

zurückwarf. Durch Rousseau wurde die Erinnerung an das Volk Wilhelm Tells neu belebt, wie bald die Persönlichkeit des Andreas Hofer Land und Volk Tirols verklärt erscheinen ließ.

Rousseau machte die Alpenschwärmerei zur Schweizschwärmerei. — Diese aber hatte eine Kultur, die uns heute fehlt. Kein Reiseführer, kein Erinnerungswerk erschien, ohne über die politische und soziale Geschichte der Schweiz, ohne über Art und Sitten des Landes und seiner Bewohner ausführliche Schilderungen zu geben. Rousseaus Betrachtungen hatten hier schon Impulse gegeben, die in der Kunst oder in der Naturbetrachtung Ausdruck finden mußten. Er sprach von einem glücklichen Klima der Schweiz, das die Menschen zwar ernst, aber nicht melancholisch mache, friedliebend, aber nicht gleichgültig. Er war überzeugt, daß ein längerer Aufenthalt in den Bergen (der Schweiz) ein Mittel zur Gesundung an Körper und Seele sei.

Am Schlusse des vierten Buches seiner Bekenntnisse schreibt Rousseau: „Im übrigen weiß man schon, was ich unter einer schönen Landschaft verstehe. Dazu gehören Ströme, Felsen, Föhren, dunkle Wälder, schwierige Bergwege, Ab und Auf. Abgründe zu beiden Seiten, die mir tüchtig Furcht machen." Doch ist der Grundton ein viel lieblicherer bei ihm. Jedenfalls entsprach einer weicheren Naturauffassung die überwiegende Auswahl von Bildern der Reiseerinnerungswerke jener Zeit.

So spricht auch aus dem vielfach aufgelegten Werke von Wm. Cox, Travels in Switzerland (1779 u. a. J.), wie in fast allen ähnlichen Werken die Wahl der Landschaften für ein Suchen mehr nach freundlichen Naturausschnitten als nach düsteren.

Der Rheinfall, Luzern vom See aus, die Eremitage bei Solothurn, Freiburg, der Staubbachfall, Lugano, Reichenau, Bern, Thun, Genf — an sich also kaum erschütternde Bilder sind überwiegend beliebt gewesen —. Es ist die Poesie eines mehr bequemen Wanderns, die Freude an der Mannigfaltigkeit der Natureindrücke, die ist's, die den Werken solcher Art und Zeit den künstlerischen Charakter gibt. Auch aus Goethes gleichzeitigen Aufzeichnungen spricht dieser Geschmack vorwiegend. —

Nicht weit davon ist auch des Gletscherforschers Bourrit Auffassung von alpiner Schönheit.

Einseitigkeit kannte das Auge des damaligen Schweizermalers ganz entschieden nicht.

In dem großen Pariser Werke „Tableau de la Suisse ou voyage pittoresque" (1780, 1784) mit 428 Radierungen erster Künstler sind Dörfer und Städte, Straßen und Einsiedeleien, Trachten und Porträts, geschichtliche und gleichzeitige Vorgänge, Wasserfälle und Seen, aber auch Felsen und Gletscher mit künstlerischen Auge und doch treu abgebildet.

Von Künstlern dieser Zeit seien wenigstens einige genannt, deren Namen häufiger wiederkehren: Chatelet, Perignon, Besson, Le Beau, Dequevauviller, A. Motte, Chr. de Mechel, Choffard, Dunker, Darnstedt, Bourdon. Besonders zu nennen ist aber aus den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts J. Heinrich Meyer, dessen „Mahlerische Reise in die italienische Schweiz mit geätzten

Blättern“ reizende Ansichten gibt, zum Teil nach Zeichnungen oder Gemälden des Ludwig Heß. Beider Künstler Namen wurden schon mit dem Geßners genannt. Ein feines Auge sucht hier oft unbekanntere Stellen auf und zeichnet die mit einer selbstbeschaulichen Empfindungsweise, wie sie dem Thema der Alpenmalerei sonst ferne liegt. Joh. Rud. Schellenberg ist ein mittelmäßiger, aber vielseitiger und fruchtbarer Künstler.

Unser Thema hat jedenfalls ungemein viele Stecher beschäftigt, deren Namen wohl nur deshalb vorläufig kunstgeschichtlich unbekannt sind, weil sie ihre Arbeiten für Bücher fertigten, die begreiflicherweise ziemlich rasch veralteten und vergessen wurden. — Auch der etwas düstere Aquatintastecher C. Apostool, ein Schüler H. Meyers muß hier schon als ein Illustrator für die großen Reiseschilderungen Albanis Beaumonts genannt werden. Sind die Aufnahmen der Bergbilder in den „Select Views in the South of France“ (1794) und den Ansichten der „Maritime Alps“ (1795) uns nicht genügend, so ist das nicht die Schuld des Stechers, sondern des Alpenforschers, der als Dilettant doch stolz darauf war, selbst die Bilder entworfen zu haben.

Nach Beaumont muß nochmals der Alpenforscher Bourrit genannt werden, nicht als Theoretiker der Gletscher, sondern als dilettierender Künstler, als Selbstillustrator seiner Werke, in denen noch viel von der Dissonanz zwischen Forscher und Künstler zu fühlen ist. Bourrits ganzes Haus war mit dessen Bildern ausgeziert. Der künstlerischste unter den Gelehrten war M. T. Bourrit jedenfalls.

Wenn aber so häufig künstlerische Darstellung und genaue Wiedergabe in Konflikt geraten, so wird damit doch eine wichtige, kunstkritische Erkenntnis gefördert. Die genaue Wiedergabe der Natur in einer Weise, die uns wissenschaftlich und künstlerisch befriedigen kann, wird nur der erreichen, der nicht nur abschreibt, sondern zu gestalten weiß.

Vignette Dunkers zu Hallers Gedicht „Die Alpen“.

Abb. 91. Chr. de Mechel, Abstieg Sauſſures vom Mont Blanc. (1787.)
(Aquarellierter Stich.)

Erſte künſtleriſche Darſteller des Montblanc

Seit Konrad Witz im Jahre 1444 bis zum 18. Jahrhundert hat der größte Berg Europas kaum große Darſteller gefunden. Die Bezwingung aber des Gipfels des Montblanc durch Paccard, Balmat (1786) und beſonders durch Sauſſures große Expedition im Auguſt 1787 war eine Senſation für alle Welt und lockte die Zeichner und Maler.

Im weſentlichen war freilich der Anblick der Gletſcherwelt für Maler nichts Fremdes mehr. Das iſt wohl der Grund dafür, daß ſchon die erſten Stiche der Montblanc-Beſteigung künſtleriſch befriedigen.

Dem Chr. von Mechel danken wir zwei große Stiche der „Reiſe“ Sauſſures und andere Blätter. Es ſind Umrißſtiche, die mit der Hand koloriert wurden. Genaue Wiedergabe aller, auch kleinſter Dinge, die für die Geſchichte der Bergbeſteigung Intereſſe haben, aber auch geſchickte Kompoſition und feine koriſtiſche Wirkung zeichnet die Blätter einigermaßen aus. (Abb. 91 u. 92.)

Von den Montblanc-Gletſchern erſchienen ſchon 1786 gleich vorzügliche Stiche Karl Hackerts. Es ſind ebenfalls Stiche in Aberlis Manier. (Abb. 93.)

Aus etwa gleicher Zeit iſt das ſehr geſchätzte, in Genf erſchienene kolorierte Blatt des Johann Anton Linck: „Vue prise de la Voute nomée le Chapeau, du Glacier des Bois, et des Aiguilles du Charmoz“.

Ganz anders iſt ein ungewöhnlich großes engliſches Aquatintablatt von S. Merigot nach einem an Ort und Stelle gemalten Bilde des Schweden L. Belanger. (Abb. 94.) Es zeigt die Quelle der Arve, alſo eine Anſicht, die damals

Abb. 92. Aberli-Mechel, Der Montblanc von der Höhe von Sallanches aus. (1790.)
(Aquarellierter Stich.)

besonders gern gezeichnet — und gekauft wurde. Aber im Geschmack ist da ein Wandel eingetreten, der wohl nicht mit Unrecht an Lord Byrons wildromantische Dichtungen denken läßt. Wir sehen das wildzerrissene Flußbett der Arve hinauf. Oben über wallenden Nebeln erscheinen die felsigen Dome von Argentière und vom Col Ferret. Um die Größe in der Wildheit zu betonen, fehlen hier die sonst üblichen pathetischen Betrachter. Ein Herr wird mit Hilfe von zwei Führern die großen Felsblöcke der Arve hinaufgehoben. Der englische und französische Text des Blattes ist auch kunstgeschichtlich bedeutungsvoll genug, um zum Teil hier wiedergegeben zu werden.

„Die Schneeberge, aus denen die Arve entspringt, sind nicht die allerhöchsten dieses Gebietes. Aber sie zeigen sich in der erhabensten Form und bilden mit den Felsenhängen im Vordergrunde und den Wasserfällen das herrlichste Amphitheater. Im ganzen und im einzelnen dieser szenischen Erscheinung ist Reichtum und Größe, die alles das übertrifft, was die Einbildungskraft eines Salvator Rosa oder Ruysdael je geschaffen hat. Und das glückliche Verhältnis, das zwischen den einzelnen Teilen der Landschaft besteht, ist geeignet, jede einzelne Wirkung zu verstärken. Die Gletscher geben der Landschaft den Charakter, aber sie sind dem Auge nicht so nahe, um die Harmonie des Bildes zu verletzen. Hat man sich erst ganz der Begeisterung hingegeben, die ein solches Bild in jedem fühlenden Menschen erregen muß, so kann der künstlerische Betrachter diese An-

Abb. 93. Carl Hackert, Mer de glace vom Montanvert aus. (1781.)
(Kolorierter Umrißstich.)

sicht nach den Regeln seiner Kunst beschauen und eine neue Quelle der Bewunderung finden."

Es mag die ästhetische Würdigung eines Bildes seitens des Malers selbst auffällig berühren, so ist für uns doch das aus der Selbstwürdigung sprechende Empfinden ein Hinweis auf die umstürzlerische Tendenz der Kunstanschauung, die sich erst später vollzog und hier angesichts der phantastischen Erhabenheit der Gletscherwelt stärkste Impulse empfing.

Mit Reynolds, dem neuen Herrscher im Reiche des Geschmacks, steht solche Ästhetik doch einigermaßen im Widerspruch. Reynolds sagte: „Die Vielartigkeit der Farben und Formen ist malerisch (und das Malerische ist mehr für die Meister geringerer Schulen), die Einartigkeit aber der Farbentöne, und die lange Führung von Linien gibt Größe."

Abb. 94. Ludw. Belanger, Quelle der Arve.
(Aquatinta von J. Malgo.)

Die Ostalpen als neues Gebiet der Landschafter

Das 18. Jahrhundert gehört auf unserem kunstgeschichtlichen Gebiete fast ganz allein der Schweiz. Um die Wende erst zum 19. Jahrhundert wird auch der östliche Teil der Alpen ein häufigeres Ziel der Touristen und der Maler.

Hatte der friedliche Rousseau die Schweiz eröffnet, so war's der kriegerische Genius Napoleons, der durch die Anlage besserer Alpenwege wenigstens manche neue Möglichkeiten des Alpengenusses erschloß. Doch hat, wie schon angedeutet, auch hier die Anteilnahme an der Begeisterung des Tiroler Volkes für sein Land gewiß nicht wenig dazu beigetragen, daß nun Fremde Land und Leute Tirols aufsuchten. Immerhin bleibt anfangs die künstlerische Ausbeute der Ostalpen, mit der der Westalpen verglichen, gering.

Embels schon 1803 erschienene Schilderung der Gebirgsgegend um den Schneeberg in Österreich zeigt eine kaum nennenswerte Radierung Ponheimers. Die Aquatintablätter von J. A. Manz zu des Grafen Sternberg „Reise durch Tirol" (Regensburg 1806) fordern thematisch sehr zu ihren Ungunsten einen Vergleich mit Mantegna heraus. Frühe Lithographien aus Oberösterreich schufen Franz Steinfeld und Carl Viehbeck. (Abb. 97.) Aus der Frühzeit der künstlerischen Erschließung der Hohen Tauern sind die Blätter Naumanns. Von Carl Conti sind frühe Ansichten des Traunseegebiets vorhanden, von J. Mich. Frey Salzburger Veduten. (Abb. 98.) Feine Radierungen schuf um 1802 Franz Rechberger in der Steiermark.

Erste tüchtige Landschafter der Ostalpen sind ferner: Ferd. Runk (Abb. 95), Höger (Abb. 96), Kölbe, Molitor, Gauermann, Ender, Rösel, Warnberger und andere. Warnberger ist besonders als Staffeleimaler später zu nennen. Hier schließe sein Name die Reihe der Illustratoren, von denen so manche — ähnlich wie die mittelalterlichen Miniaturmaler — früher ein Neues zu geben versuchten, als die Maler großer Wand- und Staffeleigemälde.

Von den Künstlern im Gefolge Napoleons sind wenigstens Bacler d'Albe und Baggetti zu nennen. Wir haben von beiden eine große Zahl von Veduten. Der letztgenannte ist besonders in den Handzeichnungen des Louvre als glücklicher Vereiniger von Genauigkeit in der Terrainwiedergabe und leichter künstlerischer Anschauung kennen zu lernen.

Doch kann hier nicht das große Thema der Illustratoren der Alpenstraßen verfolgt werden. Zur Ergänzung sei auf die entsprechenden Kapitel meiner Arbeit in der Zeitschrift des D. u. Ö. Alpenvereins „Wie die Künstler die Alpen dargestellt" hingewiesen.

Viele von den Illustratoren der Alpen nennt auch die Kunst zu ihren besten Männern. Aber die Mehrzahl der Illustratoren sind für die Kunstgeschichte ohne jede Bedeutung und für die Geschichte des Geschmacks nur in der Gesamtheit.

Das neunzehnte Jahrhundert

Solch eine Fülle von künstlerischen Alpenlandschaften wie das 19. Jahrhundert hat kein früheres hervorgebracht. Es ist das erste Jahrhundert, in dem von einer großen Alpen-Malerei der Künstler zu reden ist.

Denn bei einer Kritik der früheren Alpenlandschaft ist nicht zu vergessen, daß die Zahl selbständiger Gemälde der Alpen unverhältnismäßig klein ist neben der großen Zahl von Stichen und Illustrationen.

Vorm Guckkasten — nicht in Gemäldegalerien — tauschte man Erinnerungen an Reisen und Meinungen über Natur und Kunst aus. Solchen Unterhaltungen dienten jene kolorierten Blätter in „Aberlischer Manier", die wir schon kennen lernten.

Wählerische Alpenfreunde sammelten aber Farbstriche und Aquatintablätter zum künstlerischen Genuß. Und da damals eine Schweizerreise mehr ein Vorrecht der vermögenderen und vornehmen Kreise war, finden wir erklärlicherweise gerade aus jener Zeit, neben graphischer Fabrikware, in Kupfer gestochene alpine Ansichten, die als Werke der originalen oder der reproduktiven graphischen Künste wie als Zeugen künstlerischen Geschmacks immer großen Wert behalten. Im 18. Jahrhundert ist fast nur von Stichen, von Ansichtswerken zu reden, selten von Gemälden. Reine Alpenlandschaften des 18. Jahrhunderts, das heißt Gemälde, die mit der besonderen Absicht gemalt wurden, an eine bestimmte Gegend der Alpen zu erinnern, sind in Gemäldegalerien nur in kleiner Zahl zu finden.

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts dreht sich das Zahlenverhältnis zwar nicht um, aber es findet nun eine überraschende Menge gemalter Landschaften in die Galerien Eingang, während die reproduktiven Künste frei oder im Dienste der Illustration nach wie vor, ja vielleicht noch mehr alpine Propagandisten bleiben.

Abb. 95. Ferd. Runk, Wetterschrofen und Sonnspitz bei Lermoos.
Aquatintablatt von B. Piringer (nach 1801).

So ist von vornherein wiederum ein Fortschritt in der künstlerischen Eroberung der Alpen festzustellen. Erst mit dem letzten Jahrhundert wird das Alpengemälde verschiedenster Art galeriefähig.

Das Bedürfnis nach möglichst leicht zu bewahrenden Erinnerungsbildern zeitigte den Geschmack der künstlerischen Vedute. — Das künstlerische Verlangen aber, einer geknechteten, wenn auch oft genug außerordentlich zierlichen und szenisch geschickten Darstellungsweise Freiheit zu geben, förderte die künstlerische Alpenlandschaft des 19. Jahrhunderts, die vorzugsweise der freien Malerei angehört. Alle Etappen der Entwicklung sind jetzt durch Maler und Gemälde zu geben. Die Masse der reproduzierenden Künste geht Schritt für Schritt den Malern nach, während zuvor die Kupferstecher den Geschmack bestimmten und der großen Kunst Anregung gaben.

Abb. 96. Höger, Schneeberg vom Dorfe Buchberg aus.
(Aquarelliertes Blatt in Aberlischer Manier.)

Die wichtigsten Etappen der künstlerischen Alpenlandschaft im 19. Jahrhundert

Welche Überfülle an Betrachtungsmaterial für diese Zeitspanne! Wie eine Menge von Berggruppen, zum Teil ganz verschiedener Formation, liegen die Werke der Maler vor uns. Schon der Überblick stellt wichtige Fragen des Zusammenhangs oder der Trennung. Da gilt es doch wenigstens mit einigen Strichen Orientierung zu schaffen und den Weg vorläufig zu markieren.

Die Markierung sei ganz knapp — sie soll für Korrekturen viel Raum lassen.

Räumlich gilt das Gebiet jetzt allen Teilen der Alpen. Tirol gewinnt durch Hofers Heldentum, Bayern durch den rasch wachsenden Ruhm der Kunststadt München.

Wie es heute zweifellos noch immer die Kunstschätze Münchens sind, die viele Norddeutsche und Nordische überhaupt nach Oberbayern locken, so war schon mit dem Regierungsantritt Ludwigs I. für sehr viele eine Reise in die Bayerischen und Tiroler Alpen nur eine naheliegende Folge des ersehnten Besuchs der glänzend neuerstehenden Residenz des bayerischen Königs.

Schreibt doch ein 1830 in London erschienenes Werk (mit bayerischen und Tiroler Ansichten von Tombleton nach Allom) die Bevorzugung Tirols und Oberbayerns sehr entschieden den baukünstlerischen Schöpfungen König Ludwigs zu. „Die Schweiz schien abgenützt und verschollen, alles strömte ins Bayerische, ins Salzburgische, ins Tirolische Hochland."

Abb. 97. C. Viehbeck, Der Bockhartsee b. Naßfeld i. d. hoh. Tauern vom Wege nach Rauris. Umrißradierung von Chr. Erhard. (1821.)

So zeigt der ſtarke Einfluß, den nacheinander Rouſſeau, Hofer und dann König Ludwig I. auf die Alpenfreude ausgeübt, wie künſtleriſche Gebiete oft auch von weit abliegenden Einflüſſen und wie der Alpinismus auch von ihm fernſtehenden aber ſtarken Perſönlichkeiten nachhaltige Förderung erfahren.

Die Richtungen folgen ſich zeitlich etwa ſo. Meiſt kleine idylliſche Bilder, die deutlich in der Art Ruysdaels, Salvator Roſas und anderer Künſtler des 17. Jahrhunderts gemalt ſind und ſich kaum bemühen, beſtimmte alpine Gegenden wiederzugeben, bezeichnen ein geſchmackliches Beſinnen zwiſchen den Jahrhunderten oder doch einen Boden, aus dem nur langſam neue Früchte erwuchſen.

An dieſen feinen Bildchen guter Tradition geht die Jugend am Anfange des Jahrhunderts vorüber. Die Veduten aber, Zeugen der Gewohnheit der Maſſen, reizen nun noch mehr die Künſtleriſchen zum Widerſpruch, ſpornen ſie an zum Ausdruck neuen Sehens. Von der Jugend wird nun ein Großes, Bedeutungsvolles, Poetiſches auch in der Landſchaft gefordert.

Im Tiroler J. A. Koch erſteht der Führer der neuen alpinen Landſchaft. Er zuerſt malt Hochgebirgsbilder, die ihrer großen Linien und des dichteriſchen Gehalts wegen als neue Vorbilder bewundert und gefeiert werden. Viele gehen ihm zur Seite und folgen ihm.

1819 ſind Koch und der Engländer Turner gleichzeitig in Rom. Dieſer ſucht eine andere Schönheit, doch verwandter Art. Koch ſtellt ſich zu der inhaltlichen Leere als Gegner und komponiert und dichtet in Linien — Turner rivaliſiert

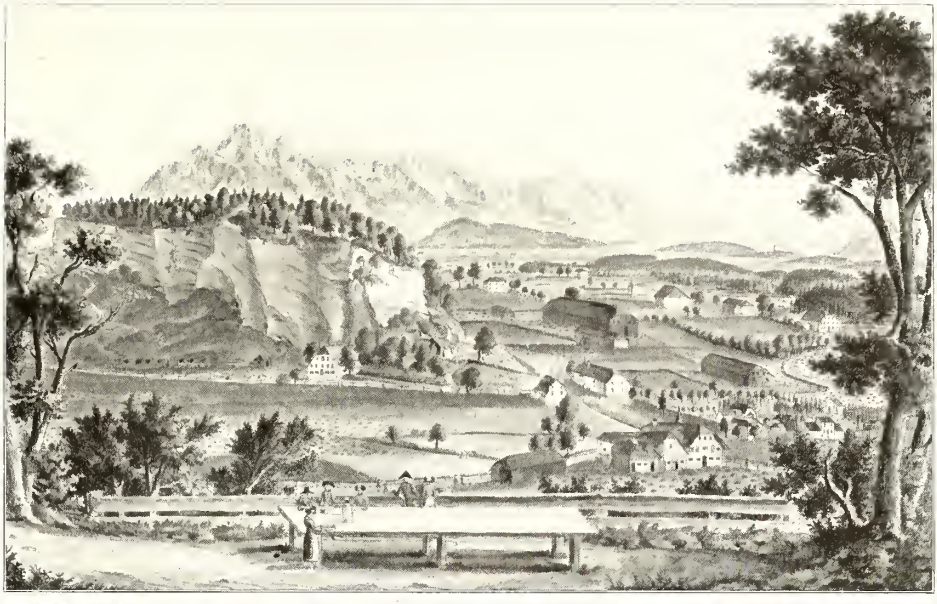

Abb. 98. Joh. Mich. Frey, Aussicht auf den Mönchsberg bei Salzburg gegen Ofenloch und Untersberg. (Kontur-Stich von Aberli koloriert.)

bewußt mit Claude Lorrain. Auch seine Neuheit ist Größe — aber eine rein malerische. Die in großer Auffassung Verwandten stoßen sich ab. Ihre Ideale zeigen sich vereint in der alpinen Illustration, besonders der Englands.

Etwa im dritten Jahrzehnt entstanden in den Genfern Diday und Calame und im Münchener Karl Rottmann der alpinen Landschaft wiederum neue Führer. Gerade deren Art läßt sich klar nicht mit Begriffen wie „groß" oder „naturalistisch" oder „ideal" umschreiben. Einstweilen könnte hier nur gesagt werden: Calame ist sachlicher als Koch. Rottmann gibt alles einfacher als Koch, klarer als Turner.

In den dreißiger und vierziger Jahren wird wiederum etwa gleichzeitig in verschiedenen Ländern ein neues landschaftliches Ideal sieghaft. Auf pathetische Darbietungen folgt intimes, stilles Betrachten.

Die Maler von Barbizon — insbesondere Theodor Rousseau — und Deutsche, wie Morgenstern und Schleich, sind nicht mehr Verherrlicher der Linie, sondern sie geben weiche, einheitliche Stimmung durch eine große feuchte Luft.

Hiermit wird eine Krisis des landschaftlichen Geschmacks erreicht. In Paris wenigstens verlieren um die Mitte des Jahrhunderts alpine Landschaften wie die Calames rasch an künstlerischer Beliebtheit. Und die Freunde des gleichen Ideals in Deutschland malen die Alpen am liebsten nur ganz von fern, wie hinter einem Schleier von Tau.

Dennoch wird in Deutschland, Österreich, der Schweiz die Produktivität an künstlerischen Alpenlandschaften keineswegs gehemmt. Die Mannigfaltigkeit der Auffassung gewinnt durch die letzten wie die ersten Führer. Im dritten Viertel des Jahrhunderts herrscht ein großer bunter Eklektizismus in der Hochgebirgs-

Abb. 99. Villeneuve (Figuren von V. Adam), Rast auf dem Pragel (Kanton Schwyz).
(Lithographie von Engelmann.)

landschaft. Nicht neue Impulse fehlen, aber gewaltige Führer. Das Thema der schneeigen Gipfel im ersten oder letzten Sonnenlicht wird unendlich vielartig variiert. Wilde, sturmdurchbrauste oder monddurchleuchtete Täler, starke atmosphärische Erscheinungen werden mit aller Deutlichkeit und wuchtigem Pathos geschildert. Eine Synthese, nicht unmittelbarer Natureindrücke, sondern nur vorhergehender Geschmacksrichtungen vollzieht sich in den besten Schöpfungen dieser Zeit.

Um die siebziger Jahre wird, wohl in England zuerst, das Problem einer künstlerischen Gipfelmalerei verfolgt. Die letzten Höhen sind's, die Maler, wie Walton, als neue malerische Gebiete wenn nicht erobern so doch als erste systematisch bearbeiten. Zweifellos eine Folge der Gründung großer alpiner Vereine.

Aber wie eine Frucht der ganzen alpinkünstlerischen Tätigkeit des Jahrhunderts erscheint seit etwa den letzten zehn Jahren des letzten Jahrhunderts das Werk Giovanni Segantinis.

Es ist wie die Erfüllung des Traums des ganzen Jahrhunderts von alpiner Schönheit und wie neues Verkünden.

* * *

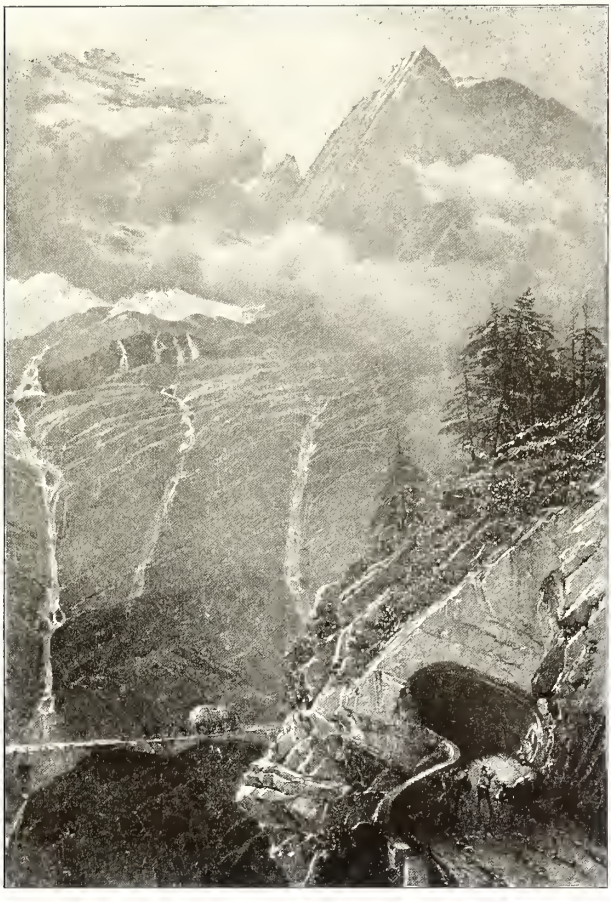

Abb. 100. Villeneuve, Galerie vom Kaltwassergletscher am Simplon. (1829.)
(Figuren von B. Adam. Lithographie von Engelmann.)

Kritik und Zweck dieser vorläufigen Feststellung fordern ein Nachwort.

Manche Künstler werden hier genannt als Führer, die, historisch genau geprüft, immerhin auch schon als Folger kleinerer Strömungen erscheinen. — Wenn aber immer Führer bestimmt werden nach der Größe ihres Einflusses, nach der Bedeutung ihrer Werke für die Mit- und Nachwelt, dürften die hier genannten Künstler kaum je ihrer Führerrolle in der Hochgebirgslandschaft zu berauben sein.

Eine andere Frage, ob nicht manche Künstlernamen schon in dieser Skizze der Etappen zu nennen wären, ist schwieriger zu beantworten. Ein Beispiel schaffe vorläufig Klarheit. Böcklin hat in der Geschichte der rein künstlerischen Anschauung zweifellos einen breiteren Raum einzunehmen. Keine Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts kann stillschweigend um ihn herumgehen. — Die Darstellungsgeschichte der Alpenlandschaft aber findet in Böcklin keine wichtige Etappe.

Abb. 101. J. J. Meyer, Aussicht von Suvers von Andeer kommend (vor 1826). (Gestochen von R. Bodmer.)

Endlich läßt die oben gegebene Markierung unseres Wegs bei der Charakteristik der einzelnen Geschmacksgruppen an gemeinverständlicher Deutlichkeit scheinbar zu wünschen übrig.

Wenn ich geglaubt hätte, mit Begriffen wie „Stimmung", „groß", „romantisch", „ideal", „realistisch" usw., die uns ja kunstkritisch außerordentlich geläufig sind, deutlich und zutreffend sein zu können, so hätte ich mir mit solchen Worten gewiß gern gerade bei der Übersicht die Charakteristik erleichtert. — Aber besonders bei knapper Charakteristik sind jene vermiedenen Begriffe einer ganz flachen Kunstrubrifizierung nichtssagend, also unbrauchbar.

Die Leere derartiger schulbezeichnender Kunstbegriffe wird durch Beispiele ihrer Wandelbarkeit gelegentlich kurz zu illustrieren sein.

Wer die Entwicklung klar überschauen will, muß Nebenerscheinungen aus dem Auge lassen. Es ist notwendig, zuerst das Neue unvermittelt neben Altes zu stellen, große Vergleiche zu ziehen, Führer von Gefolgschaft zu sondern. Dann erst werde dem Verlangen gefolgt nach Kenntnis des ganzen feinen Gewebes vom Stuhl der Zeit. Was von fern wie völlig fremd nebeneinander erschien, ist, genauer geprüft, mit vielen Fäden eng verknüpft. Gar vielen Großen mag der Kleine dann nachsagen: „Du glaubst zu schieben, und du wirst geschoben." Viele Kleine aber gewinnen als Kräfte der Sammlung, der Stärkung, der Erinnerung oder Anregung.

Abb. 102. Gustav Adolf Müller. Ursprung des Inn am Maloja. (1836.)
(Stahlstich von Henry Winkles.)

Und was von fern unvermittelt vors Auge tritt, ist, näher angesehen, Ergebnis weitliegender Einflüsse, die nicht einmal mehr dem Reiche der Kunst angehören. Anderes, das sich dem Ganzen so weich anzupassen schien, im Auge des „übersehenden" Betrachters, ist nur durch hemmende Verhältnisse, ungünstige Zeitströmungen ohne Wirkung für die große Gesamterscheinung geblieben.

So möchte ich diese vorläufige Bezeichnung der Etappen unseres Wegs vorgenommen wissen zum Vergleich mit den Resultaten nun folgender Betrachtung. Die Markierungen mögen dienen zu selbständiger künstlerischer Beobachtung der Vergangenheit und Gegenwart.

Künstlerworte vom Anfange des Jahrhunderts über landschaftliche Schönheit.

Die leidenschaftlicheren Urteile der Künstler über ihre Zeitgenossen sind oft wohl ungerechter im Urteil, aber meist treffender und ergebnisreicher an Orientierung als die Lehren berufsverpflichteter Ästheten.

Es sei deshalb hier nur in Tagebuchblätter einiger Künstler jener Zeit geschaut. Das wird uns trotz vieler gegenseitiger Verkennungen der Künstler doch das Gemeinsame und das Trennende in der künstlerischen Richtung der jüngeren Künstler erkennen lassen.

Joseph Anton Koch, von dem später sehr ausführlich zu reden ist, gab nach seiner Flucht von der Karlsschule einen drastischen Beweis seiner Gesinnung. Er schnitt sich auf der Rheinbrücke bei Straßburg den bisher getragenen Zopf

ab und sendete ihn an die Schule zurück. Das hieß: „Los von der Tradition". Was er dafür neues wollte, hat er mehrfach ausgesprochen. „Es ist jammerschade, daß verdorbene Kunstschulen immer den Ton angeben. Ein Kunstwerk soll reichhaltig sein, sowohl für den Verstand als die Phantasie." Das galt besonders von den Landschaften. Denn 1825 schreibt er aus Rom: „Ihr wißt Euch wohl noch zu erinnern, daß ich auch in Landschaften Bedeutung und dichterische Ideen haben will." — Wer die Landschaften des von Goethe gefeierten Hackert, den Koch schon 1794 in Neapel kennen lernte, in Erinnerung hat, wird fühlen, wie gegensätzlich diese Idee zum gewohnten Geschmack war. Und die Unzufriedenheit mit den bisher gesehenen Alpenlandschaften, aber doch auch ein gut Teil naiver Inkonsequenz, geht aus einem Schreiben Kochs an seinen Verleger Frauenholz in Nürnberg hervor: Er (Koch) könne ihm auch mit landschaftlichen Kompositionen dienen, er habe viel aus den Schweizer Alpen nach der Natur, zum Teil mit Wasserfarben gezeichnet; da man von Schweizer Alpengegenden, radiert und gestochen, wenig Erträgliches habe, so glaube er, man könne eine imponierende Sammlung derart machen, besonders da er die Punkte jeglicher Ansicht von ihrer mannigfaltigsten malerischen Seite zu nehmen versucht habe.

Über die Unzufriedenheit mit den bis dahin gegebenen Alpenlandschaften kann man auch bei weniger bedeutenden Künstlern und Künstlerinnen jener Zeit manches erfahren. Raoul Rochette findet 1824 die Schweizer Landschaften der Madame Le Brun deshalb so viel besser als was er früher gesehen, weil sie weniger genau die Landschaft wiedergäben. Interessanter sind die vielen Gedanken über die neue landschaftliche Schönheit, die der junge Ludwig Richter, in seinen Tagebüchern aufgezeichnet hat. Sie scheinen der uns bekannten Richterschen Art zu widersprechen. „Diejenigen, welche die Natur ganz sklavisch nachahmen, fast jedes Blättchen am Baume und jeden Bruch im Felsen nachzeichnen, werden gerade am wenigsten natürlich erscheinen, weil sie die Wirkung im ganzen verfehlen. Auf diese muß man hauptsächlich sehen, wenn man nach der Natur zeichnet." — „Mannigfaltigkeit bringt Leben in das Landschaftsbild. Sie entsteht durch die verschiedenen zahl- und namenlosen Linien, aus welchen die Form jedes Dinges sich zusammensetzt." „Alle diese Linien fließen zusammen in Massen, gehen dann harmonisch in Hauptlinien über." 1824 schreibt er in Rom, wo er Koch kennen gelernt, „auch mein Trachten war und ist es schon seit vielen Jahren, den poetischen Gehalt der Natur aufzufassen und darzustellen." Aber Kochs Art befriedigte ihn nicht, auch an Oliviers „Salzburger Friedhof" tadelt er Kleinlichkeit und Ängstlichkeit. Dahl ist ihm zu düster. Von den Landschaftern ließ er nur Oehme gelten, weil er der einzige sei, der seinen Bildern schöne, poetische oder allegorische Deutung gebe. Wieviel ihm die Alpen auf seiner Wanderung nach Rom gaben, verraten Tagebuchnotizen, wie folgende: „Nichts entzückt mehr, als eine im Abendrot ruhende Gegend, Wälder mit Schatten und lichten Sonnenblicken." Als schönes Beispiel für Landschafter beschreibt er „einen ruhigen See im Abendrot, von steilen und sanft verfließenden Waldbergen eingeschlossen, mit einer hellen, noch erleuchteten Ferne, Hütten aus den Baumwipfeln ragend, aus denen Rauch in blauen Streifen durch die Bäume zieht. Im Vordergrund Kräuter und Röhricht, wo hinein die Wasservögel schlüpfen".

Abb. 103. M. Jos. Wagenbauer, Partenkirchen mit Wetterstein.
(Aquarell in der K. Graphischen Sammlung in München.)

Richter würde nicht so genau Schönheitsideale aufgezeichnet haben, wenn er nicht fast alles als „unmodern" empfunden, wenn er Bilder, die seiner neuen Schönheit entsprochen hätten, gesehen hätte. Einen wirklichen Führer der Tat hat er nicht nennen können.

Er wollte neu sein. Und es war ihm klar, daß die Natur allein es ist, die beständig dem Künstler die Lehre und Möglichkeit gibt, neu zu sein: „Die Natur ist so reich, so mannigfaltig, daß der Künstler immer neu sein kann, wenn er sie genau studiert."

Er richtet sich trotzdem gerade gegen die Vedute, das wahre Konterfei der Natur. Nur spricht er das nicht aus, obwohl er doch als zeichnender Diener des Fürsten Narischkin auf rastloser Reise durch Frankreich das Elend der Vedutenmalerei gründlich erfahren und durchgekostet hat.

So spricht er nachdrücklich nur die Forderung aus, die der Kochs ganz genau gleich: die Landschaft solle auch dichterischen Wert haben.

Was unter dichterischem Wert zu verstehen ist, das zeigen seine Landschaften, die gleichzeitig Veduten sind, wie die Radierung vom Lattengebirge. (Abb. 104.)

Das Ergebnis des Protestes war verschieden — einig war man sich also nur, daß man der Art der bisher gepflegten Landschaftsmalerei, deren Haupt der von Goethe gefeierte Hackert war, entschieden entgegen treten müsse mit ganz anderen, mit neuen Landschaften.

Tradition oder Fortschritt?

Das 19. Jahrhundert ist das Zeitalter der Romantik. Sentimentales Erinnern an die Vorzeit beherrscht schon vorm Eintritt ins neue Jahrhundert die Gemüter und noch — und wieder sind Strömungen dieser Romantik tätig. Soviel Edles auch uns aus solch pietätvollem Zurückschauen erwuchs — so sind doch sehr viele künstlerische Hemmungen, an denen dies Jahrhundert so reich war, zweifellos Folge recht unklarer Vorstellungen von einer „viel schöneren und tüchtigeren Vergangenheit." Unsere Kunstgeschichte hat mehrfach darauf hinzuweisen.

Bayersdorfer hat in seinem kleinen Werkchen über Karl Rottmann so trefflich den Geist der Tradition gekennzeichnet, der das Jahrhundert der retrospektiven Kunstausstellungen einführte, daß seine Worte hier wiedergegeben werden mögen.

„Die deutsche Landschaftsmalerei am Ende des vorigen, am Anfange unseres Jahrhunderts arbeitete in den längst ausgefahrenen traditionellen Bahnen, welche mehr denn ein Jahrhundert früher von den holländischen und französischen Meistern betreten worden waren und den Höhepunkt dieses Kunstzweiges bezeichnet hatten. Die landschaftliche Poesie der Maler wurzelte nicht mehr in der Natur, sondern in den Bildern älterer Meister, und mit schwächlicher Empfindsamkeit und modischem Eklektizismus schuf man wilde und einsame Landschaften, wie Salvator Rosa; heroische, wie Poussin; idyllische, wie dessen schwächere Nachkommen, romantische, wie Ruysdael und Everdingen. Am meisten aber beherrschten den Geschmack in der Landschaftsmalerei die Werke des Jan Both und Berghem einerseits, der Millet und Glauber andrerseits, bei zunehmender Verkümmerung des idealen Inhalts und zunehmender Erstarrung einer lebendigen Naturbetrachtung. Soweit es bei dem herkömmlichen Formalismus und ohne unmittelbare Anregung von der Natur möglich war, wirkten noch gute Maler, wie Kobell und Dorner, gestützt auf eine von langer Hand her ererbte Geschicklichkeit, welche weniger ihr Eigentum, als das einer mehrhundertjährigen Schule war, in der eben das letzte Lebensfünkchen verglimmte. Dieser Rest technischen Geschicks ging aber merkwürdig rasch zu Grabe, und er mußte es, wenn eine neue mit Leben begabte Landschaftsmalerei entstehen sollte, die von den Künstlern nur im Schweiße ihres Angesichts errungen werden konnte."

Nur gegenüber den feinen Bildchen und Radierungen aus Alpentälern und von Alpenhöhen, die ganz im Anfange des Jahrhunderts von Dorner und Dillis, Helmsauer, Wagenbauer (Abb. 103) oder Quaglio gemalt wurden, ist diese Kritik zu hart, auch wenn nicht erst die großen Jahrhundert-Ausstellungen unser Urteil oft sehr zugunsten der obengenannten Künstler geändert hätten. Höhns sorgfältige Umschau gibt günstigere Meinung.

Auch in den früheren Landschaften, die schon im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts von diesen Malern gemalt wurden, zeigt sich bewußte Reaktion gegen die massenhafte Vedutenmalerei. Das war also doch schon eine Gesundung, ein Anfangenwollen. Sie stellten der trockenen Ansicht die Idylle entgegen. Sie malten nicht das, was die Straßenreisenden vom Markte verlangten, sondern

Abb. 104. Ludw. Richter, Das Lattengebirge bei Salzburg. (1830.)
(Radierung.)

sie gingen in die Berge nach eigenem Ermessen und Geschmack. Sie verließen die Post- und Heerstraßen der Alpen, auf denen nachgerade genug Vedutenmaler mehr nach Brot als nach Kunst gegangen waren.

An das sollte der Alpinist vor jenen kleinen Bildchen, die vielleicht nur durch eine kleine, ferne, über den Bäumen des lieblichen Waldtals sichtbare Felsspitze als alpine Landschaften zu erkennen sind, sich erinnern. Was moderne Alpinisten also rein gegenständlich an diesen „Idyllen" zu tadeln haben, ist gerade als Vorzug zu rühmen. Ohne diese Abseitsgeher, künstlerisch und kunsthistorisch, wäre ganz entschieden die erste Etappe des Fortschritts nicht so rasch erreicht worden.

Andererseits waren die neuen Vedutenzeichner — wenigstens die der Alpen — ganz entschieden nicht so schlecht, wie ihr Ruf damals in den Ateliers der „großen Künstler". Und die Kritik Bayersdorfers ignoriert sie wohl nur unabsichtlich.

Bei jenen alten Landschaftsmalern war die traditionelle Geschmackspflegerei vom Übel. Sie malten nach Vorbildern oder ganz im Geiste alter Vorbilder — nicht nach der Natur. Den Vedutenmalern der Alpenstraßen konnte man diesen Vorwurf nicht machen. Die zeichneten oder skizzierten doch wenigstens nach der Natur — leider so geistlos wie Abschreiber — leider traditionell im Sinne eines szenenhaften Geschmacks, der alle Natur damals, wie ein „großes Theater" der Welt, erst arrangierte und dann malte.

Infolgedessen ging der Vorteil des Schaffens nach der Natur vollständig verloren. Die Geschmackstradition war hemmend, wie sie den Idyllikern schädlich

war, weil sie technisch und geschmacklich durch ihr Bemühen, alter Meister Gefolgschaft zu sein, vollständig befangen waren.

„Los von der Tradition" — das wurde von der damaligen künstlerischen Jugend vor solchen Werken als Notwendigkeit gefühlt. — Aber sehr bezeichnend ist es für die damalige künstlerische Bedeutungslosigkeit der Veduten wie der Idyllen: von allen möglichen Werken berichten uns die Aufzeichnungen jüngerer Künstler — Veduten aber und Bildchen à la Ruysdael gegenüber blieb die Jugend gleichgültig, wie einer abgetanen Sache. Und so mußte es kommen. Es ging tatsächlich nicht anders vorwärts. „Es mußten wieder Leute kommen, welche der Natur mit naivem Gemüte, mit gewissenhaftem und untrüglichem Auge gegenüberstanden", schrieb Bayersdorfer, „und mit einer aus diesen Eigenschaften entspringenden Unbeholfenheit in der Wiedergabe mühevoll arbeiteten. Großes technisches Geschick involviert niemals große Intentionen, so nahe der Gedanke läge; aber in der technischen Unbehilflichkeit bei großen Intentionen liegt der treibende Stachel zur raschen Vervollkommnung. Schrittweise muß jede neue Bahn geebnet werden; naive, aber starke Geister sind hierzu nötig."

Die nachfolgenden Künstler verloren viel von der bisherigen Geschicklichkeit — aber dies Opfer war der Fortschritt wert, der im Anfange des Jahrhunderts bald errungen werden sollte.

Joseph Anton Koch, der Neuerer der alpinen Landschaft

Koch (1768—1839) war älter als Jakob Dorner (1775), Wagenbauer (1775) und Warenberger (1769), zwei Jahre nur jünger als Wilhelm von Kobell und doch all diesen fruchtbaren Landschaftern weit voran in der Neuheit der Erfassung der Alpenwelt.

Worin liegt das Neue der Kochschen Alpenlandschaft? Wann wurde durch Koch eine künstlerische Neuschöpfung der Alpen eingeleitet?

Man vergleiche Kochs Bildchen „Schlucht im Walde", dann Kochs „Berner Oberland" und „Schmadribach" mit der Isarlandschaft Dorners oder der Radierung von Dillis „Mühle am Gebirgsbach". (Abb. 105) Das macht den Fortschritt klar und führt zu dessen zeitlicher Bestimmung und Bedeutung.

Wann sind die Bilder entstanden?

Kochs „Schlucht im Walde" in der Kunsthalle zu Hamburg, das früheste bezeichnete Bild dieses Meisters, ist 1796 gemalt.

Das Bild vom „Schmadribach" im Lauterbrunnental ist in den zwei Bildern im Museum zu Leipzig (Abb. 106) und in der Neuen Pinakothek zu München gut bekannt. Das Leipziger Bild wurde 1805 begonnen und 1811 vollendet. Die bessere und malerisch wertvollere Münchener Wiederholung ist, nach Jaffé, dem sorgfältigen Biographen Kochs, um 1820 entstanden. Das Gemälde „Berner Oberland", im Besitze des Grafen Enzensberg in Innsbruck, dürfte um 1816 gemalt worden sein.

Aus diesen Daten geht eines hervor. Auch Koch war zunächst ein Idylliker — erst mit dem neuen Jahrhundert, im ersten Jahrzehnt, wird er der Schöpfer neuer Schönheit. Das neue Werden fällt also etwa in das Jahr tiefster nationaler Erniedrigung unseres Volks.

Abb. 105. G. von Dillis, Mühle am Gebirgsbach. (1801.)
(Radierung.)

Welcher Art ist das Neue, was Koch uns gegeben? Ist der Alpinist von heute mit den Kochschen Landschaften zufrieden? Ist Kochs Verhältnis zu den vorherigen Alpenlandschaften nicht noch genauer zu geben?

In mehreren Kunstgeschichten ist zu lesen, daß Koch insbesondere der Bildung des Terrains nachgegangen sei. Schöne sagt: „Erst Joseph Anton Koch hat uns eine Erde sehen und bilden gelehrt, die keinen anderen Zweck hat, als ihre Form, erst er hat durch die Tat die Möglichkeit einer Landschaft bewiesen, in welcher der alleinige und hauptsächliche Schwerpunkt auf das Terrain fällt."

Dem dürfte jeder Alpenkenner widersprechen und die Kunstgeschichte hat ein solches Urteil zu verneinen, sobald sie, ihrer Pflicht gemäß, auch die große graphische Kunst des 18. Jahrhunderts mehr berücksichtigt, als das bisher geschehen.

Nein, das alpine Terrain wurde schon vor Koch von vielen Künstlern und Vedutenzeichnern und Illustratoren sehr gut, im einzelnen besser als von Koch, wiedergegeben. Es widerspricht auch durchaus Kochs künstlerischer Absicht, auf Formationstreue oder richtige Bodenzeichnung das Hauptgewicht zu legen.

Erlaubte sich doch Koch als Meister dichterischer Charakteristik Abweichungen der Treue gerade in der Fels- und Terrainzeichnung, wie sie sich die Meister der Vedute kaum getrauten.

Nur ganz im großen wollte Koch die Naturformen wiedergegeben haben. „Mein hauptsächlichstes Fach der Landschaftsmalerei ist die historische oder dichterische Landschaft", sagte er von sich selbst. Den Künstlern des alten Geschmacks war gerade dadurch Koch als „Stimmungsmaler" gegenübergetreten, weil er dichterisch frei war, nicht mit der Wiedergabe der Tatsachen sich begnügte. Mit seiner Neigung zum epischen Schildern eng verknüpft ist die große „Kontur", die er anstrebt, ist die „Größe der Gesamterscheinung", die er als neues Ideal erstrebte.

Doch vergesse man nicht, daß Koch neben vielen Ideallandschaften auch eine ganze Reihe von Bildern und Studien geschaffen hat, die zum Vergleich mit den von ihm bekämpften Vedute, den Ansichten bestimmter Berge und mit der Natur der Alpen selbst herausfordern. Die Fülle seiner naturgetreuen Studien in den Alpen, von denen die Bibliothek der k. k. Akademie in Wien sehr interessante besitzt, sagt, was Koch unter „poetisch" verstand. In den Studien nahm er's sehr ernst mit der Natur — in den Bildern galt ihm „Vereinfachen" als Ideal. Ja, der Idealist Koch hat bei dieser Anschauung vielleicht weniger „ideale" Bilder der Alpen gegeben als jene Dillis und Dorner, die immer stillen „Idyllen" nachgingen in abgelegenen Bergtälern und an kleinen, rauschenden Wasserbächen, die wir ganz und gar nicht geographisch bestimmen können. Koch aber malte den Rheinfall bei Schaffhausen, das Hospiz am Grimselpaß, die Via mala, den Grindelwaldgletscher, das Haslital, die Jungfrau bei Interlaken u. a. Das sind also genau dieselben „Punkte", die jeder Schweizerreisende kannte, und in einer „Ansicht" besitzen wollte. Und die Mehrzahl der früheren Bilder Kochs lassen uns erst dann seine Opposition gegen traditionelle Anschauung fühlen, wenn wir ganz genau im alten und im neuen Geschmack der damaligen Zeit Bescheid wissen.

Das Bild, das ihn aber als Revolutionär unter den Alpenlandschaftern bekannt machte, war der „Schmadribach". Eine begeisterte Beschreibung des Bildes von Maler Müller in Schlegels Museum, eine Karikatur von H. Heß in der Wiener Akademie, bezeichnen das Aufsehen, das Koch und sein Bild wenigstens in Kunstkreisen machten. Ludwig Richter, der das Bild in Kochs Atelier in Rom sah, war begeistert durch die poetische und großartige Auffassung.

Der von Koch erstrebte und von seinen Zeitgenossen begreiflicherweise besonders stark gefühlte Geist der Größe „der antik-einfachen Auffassung", der „klassischen Ruhe" spricht jedoch uns gerade als solcher nicht mehr an. Es sind eben seit Koch viel größer gesehene, klassisch-ruhige Landschaften gemalt worden, die auch Koch selbst als reine Erfüllungen seiner Bestrebungen anerkennen müßte. — Man muß mit streng geschichtlicher Objektivität Kochs alpinen Landschaften gegenübertreten, um das Große seiner Neuerung zu fühlen, um nicht zu empfinden, wie sehr unruhig das Ganze wirkt, durch einen fast mittelalterlich synoptischen Aufbau und harten Pathos. — Und nur eine ganz sachliche Würdigung des damaligen malerischen Geschmacks kann hinwegsehen lassen über

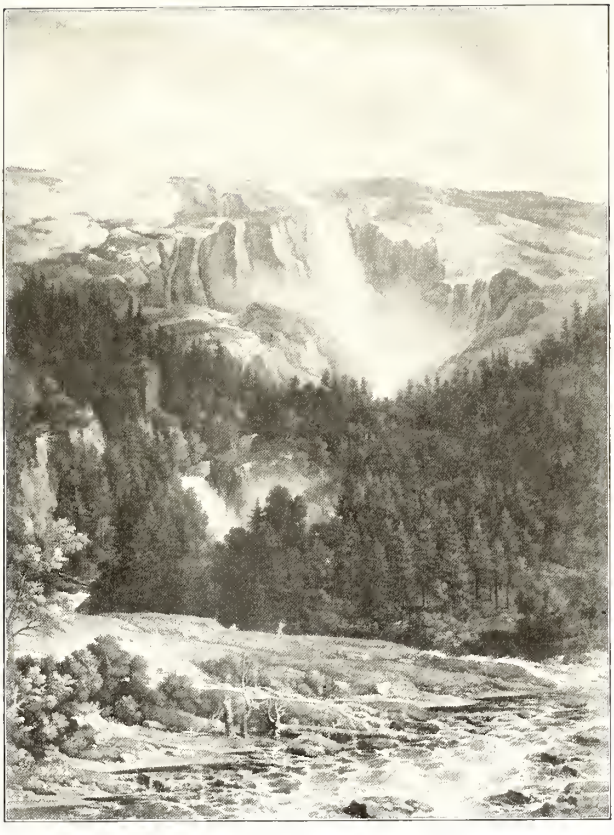

Abb. 106. Josef Anton Koch, Der Schmadribachfall im Lauterbrunnental.
(Gemälde im Städt. Museum in Leipzig.)

die noch weniger befriedigende Farbengebung. Der Drang nach Pathos — geboren aus der Reaktion gegen alte flaue Schönheit — ließ Koch alles und einzelnes ins Unnatürliche steigern. Und wenn wir auch gerade in solchen bunten und harten Bildern Kochs malerisches Vermögen sehr gering veranschlagen so zeigt doch sein neues Wollen wieder einmal anfängliche Unschönheit als Kennzeichen eines wirklich neuen und großen künstlerischen Gedankens.

Auch darf bei Bewertung Kochscher alpiner Landschaften neuer großer Form nicht vergessen werden, daß gerade sie in Rom gemalt wurden. Ganz wie seine Vorfahren der alpinen malerischen Dichtung, malt er das Hochgebirge mehr aus Erinnerung als Anschauung. Wie Künstlers Stolz und Sehnsucht berührt es uns auf seinen alpinen Gemälden, die in Rom gemalt wurden, zu lesen: Koch, Tirolese.

Erst die Wechselbeziehung zwischen Alpen und römischer Landschaft hat sich bei Koch nach und nach und bei seinen nächsten Folgern ganz als förderlich erwiesen. Die reinere und ruhigere Kontur, die den Bergen der Umgebung Roms so unsagbare Größe verleiht, bildete meisterlich das Auge. Wie Kochs römische und jene idealen Landschaften, die deutlich römische Eindrücke festhalten,

durch Ruhe linearer Kompoſition größer wirken als die erſten Schweizer Idyllen und Bilder, ſo gewann auch ſeine alpine Landſchaft an Klarheit, je länger er der Mannigfaltigkeit der Eindrücke ſeiner Heimatberge entrückt blieb.

Aber das Fernbleiben von der Heimat, das Verklären in den Adel römiſcher Linien und Silhouetten, war doch für Koch auch eine Hemmung.

Dieſe Freude an der Klaſſizität der Linie muß immer deutlicher als ein Erbe des naturentfremdeten Ideals Winckelmanns erkannt werden. Schon als Koch kaum nach Rom übergeſiedelt war, machte ſich unter freien Geiſtern nordiſcher Luft ein neues Sehnen geltend, das in der Entwicklung der Landſchaftsmalerei des 19. Jahrhunderts eine noch größere Führerrolle übernehmen ſollte als das Ideal Kochs vom Rhythmus und Größe der Linien.

Das neue Sehnen ſuchte nach Luft und Licht, nach Einfühlung in das große atmoſphäriſche Leben über den Dingen, in all die farbigen Phänomene, an denen keine Welt wohl reicher iſt als die des Hochgebirgs.

Doch zunächſt iſt den Spuren der von Koch inaugurierten Schönheit nachzugehen, die übrigens von gleichzeitigen kulturellen Erſcheinungen und Wandlungen auf anderen Gebieten der Kunſt offenbar wichtige Impulſe bekam und in ihnen feſte Wurzeln faſſen konnte.

Kochs Begleiter und Folger

Kochs neue künſtleriſche Schönheit, die „große, hiſtoriſche Landſchaft“, wurde wie ein Echo anderer idealer Strömungen der Zeit empfunden. Das brachte ohne weiteres der Kochſchen Muſe gar viele Verherrlicher. Aber Kochs ſtarke perſönliche Art wirkte vielleicht noch mächtiger. Jedenfalls war ſeine leidenſchaftliche, feurige Perſönlichkeit ganz geeignet, ſeine Freunde in ihm das geniale Haupt einer neuen Bewegung ſehen zu laſſen. Es war neben Koch kein Künſtler, der auf dem Gebiete der Landſchaft ſo ganz die Hoffnungen der jüngeren Generation auszuſprechen fähig war. Er konnte ſogar als Widerhall von Dichtern, wie Schiller und Byron, gelten.

So war er insbeſondere in Rom der Mittelpunkt eines großen Kreiſes von Malern, die alle mehr oder weniger ſeine Schüler zu nennen ſind. Sogar der etwa gleich alte Reinhart, der erſt ganz Hackerts Geſchmack gefolgt war, ſchloß ſich eng an Koch an. Auch der alte Dorner verließ die Idylle, um ähnlich wie Koch große alpine Landſchaften zu malen. Die ſehr ungleichen Bilder Dorners in der Neuen Pinakothek zu München geben einen guten Begriff von dieſer Wandlung. Dorners großes Bild vom Walchenſee (Neue Pinakothek, München) mit Staffage von Wagenbauer iſt 1819 gemalt. Trotz unverkennbar neuen pathetiſchen Beſtrebens iſt der Idylliker alter Schule der Stärkere in Dorner. Ferdinand von Olivier, der 1814 mit Koch zuſammen in Wien war, blieb ſelbſtändiger als Dorner. Er iſt weniger pathetiſch, aber treuer — weniger Dichter als gemütvoller Beſchreiber. Als Maler iſt er fortſchrittlicher und tüchtiger als Koch. Die Landſchaft in der Neuen Pinakothek, mit der idealiſierten Zugſpitze und dem Wetterſteingebirge im Hintergrunde, iſt für die Zeit eine erſtaunliche Kühnheit. Die Größe der Kontur iſt etwas, was ihn unzweifelhaft mit

Abb. 107. F. Olivier, Berchtesgaden mit Watzmann. (Lithographie.)

Koch verbindet. (Abb. 107.) Karl Philipp Fohr und Julius Schnorr von Carolsfeld stehen Koch am nächsten. In beiden ist die Verschmelzung römischen Konturstils mit alpinem gewaltigen Aufbau das besonders Verwandte mit Kochs Art. Auf Karl Rottmann will ich später ausführlich eingehen. Ohne Koch ist er geschichtlich kaum zu denken, und von Rottmann führt der Weg zu Preller. Den Einfluß des großen Tirolers in Rom zeigen natürlich noch viele Kleinere, wie Busse, Franz Catel u. a., die zum Teil aber schon anderen Einflüssen folgen.

Sie alle sind gegen jede Kleinlichkeit der Auffassung, alle wollen Dichter und als Dichter mehr Epiker denn Lyriker, mehr pathetische Charakterdarsteller als beschauliche Genießer einer alltäglichen Welt sein. Alle lebten selbst in den Alpen wie in einer anderen sonnigen Antike. Hier ist das Gegensätzliche zur Auffassung des 18. Jahrhunderts: Lyrische Betrachtung und theatralische Bedeutung der Landschaft. Hier wird auch deutlich die viel stärkere Hinneigung Kochs und seiner Freunde zu Schiller als zu Goethe, auf den Koch durchaus nicht gut zu sprechen war.

Das alles hatte freilich als Programm, je mehr das oppositionelle Angehen gegen stumpf machende Tradition vergessen wurde, große Gefahren. Man vergaß das Fortschreiten.

Merkwürdig, daß Ludwig Richter, dessen Lebensart und Lebenswerk so durchaus verschieden von Koch ist, durch den großen Tiroler zwar zunächst von seiner stilleren, kleineren Art abgedrängt wurde, um gleichzeitig ein guter Kritiker und Verbesserer seines Lehrers zu werden.

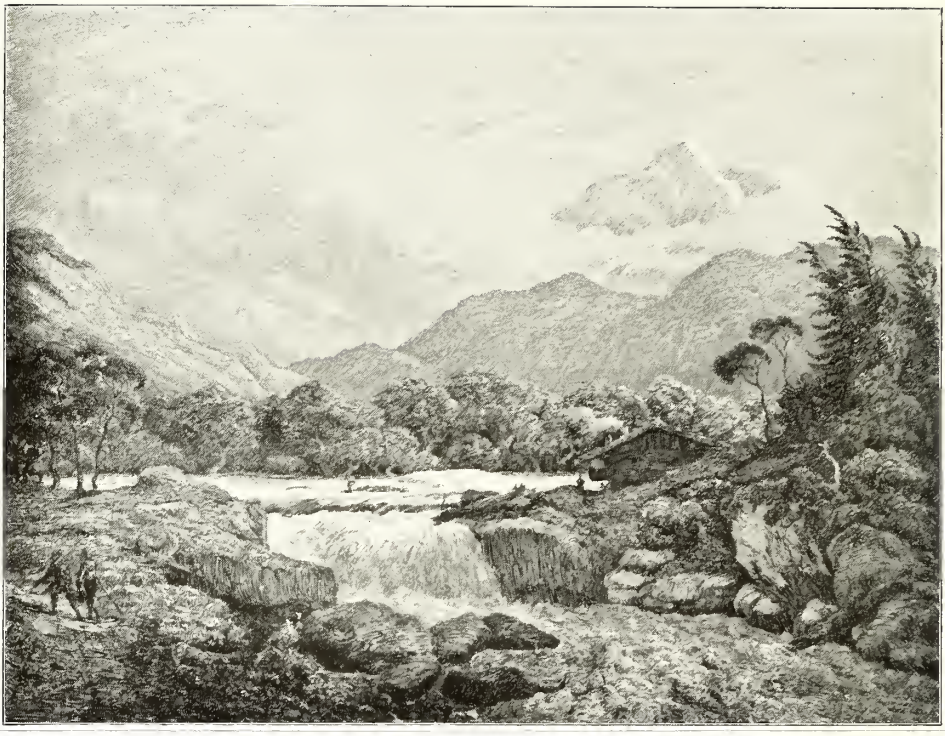

Abb. 108. Carl Wagner, Isarfall (um 1840). (Radierung.)

Selbständiger neben Koch, aber eben nicht bedeutend als alpiner Schilderer, tritt uns Richter in seiner Folge kleiner Radierungen aus der Umgegend Berchtesgadens entgegen. Die Idylle unten im Tal fesselt ihn begreiflicherweise vielmehr als die Form der Bergriesen, die merkwürdig weich und unsicher gegeben wird.

Neben Richter sei Carl Wagner gestellt als derjenige Künstler, der Kochs Tendenzen aufs entschiedenste erweitert und zu der anderen großen Gruppe der „atmosphärischen" Landschafter hinüberführt.

Bei Richter, dem sächsischen Idylliker, spielt die Alpenmalerei nur eine kleine Episode, die ohne starken Einfluß bleibt für ihn selbst wie für die Alpenlandschaft. In Carl Wagner, einem jetzt fast unbekannten Radierer, tritt uns eine ganz andere, selbstbewußtere Persönlichkeit gegenüber, die sicher auf die Entwicklung der Alpenlandschaft eine entscheidende Wendung ausgeübt haben würde, wenn er nicht gerade in der stilleren Kupferstecherkunst sein Bestes gegeben hätte. Im Januar 1823 besuchte Carl Wagner das Atelier Kochs in Rom, und er berichtete, der große Maler sei damals sehr fleißig gewesen bei der Untermalung seines „Grindelwaldgletschers", den „Schmadribach" habe er abermals bewundern müssen, es sei ein herrliches Bild, in dem die Größe und Pracht der Schweizer Natur unübertrefflich wiedergegeben sei.

Aber Wagner bleibt bei einer platonischen Bewunderung des „originellen" Künstlers. Er geht andere Wege, sieht das Hochgebirge ganz anders als Koch —

Abb. 109. Carl Wagner, Untersberg bei Salzburg. (1853.)
(Radierung.)

obwohl sein Bericht über das erste Ansichtigwerden der Alpenkette von der Höhe Tuttlingens aus sich fast liest wie eine Beschreibung eines Kochschen Alpengemäldes: „Es war ein großer, erhabener Anblick, den ich nie vergessen werde, klar und hell lag die neue Welt mit ihren uns noch unbekannten Reizen vor uns, mächtig zog's mich hin mit unwiderstehlicher Sehnsucht nach jener Größe, wo es allgewaltig zum Himmel emporsteigt."

Wagners entschlossen gezeichnete Radierungen (Abb. 108), Isarfall (um 1840) und der Untersberg bei Salzburg von 1853 (Abb. 109), zeigen die Alpen nicht in reinen Konturen wie in einem heiteren klassischen Lichte. Das Düstere ist's, was Wagner lockte, Wetter und Wind. Seine Radierungen führen in Täler hinein, unter Felswände, wo die Erhabenheit nur erdrückend zum Ausdruck kommen kann. In Kochs Bildern sah man Stimmung durch Figuren, Wagner gibt Stimmung nur durch Licht- und Lufteffekte. Noch mehr unterscheidet ihn aber von Koch, daß er nicht zeichnet und koloriert, sondern mit der Radiernadel selbst Malerisches zu geben weiß. Das ist das Entscheidende. Auch Turner gegenüber bleibt er selbständig. — Auf Wagners weitere Entwicklung blieb die Romreise ohne Einfluß. Die Atmosphäre der Heimat gab ihm neue Bahnen. Und wenn auch sein Herkommen aus dem Atelier des alten Norwegers H. Chr. Cl. Dahl in Dresden, wenn auch seine Forstdienstjahre im Thüringer Wald wichtigen Einfluß auf seine künstlerischen Neigungen ausgeübt haben mögen, so darf doch nicht ver-

gessen werden, daß Carl Wagner etwa um 30 Jahre jünger war als Koch, daß er also einer Generation angehörte, die mit größerer Heimatsfreude um eine neue starke Gabe kämpfte. Das war das Problem der künstlerischen Wiedergabe jener rein aus Allnatur und Wetter geborenen Stimmung, von der wir alltäglich reden, ohne uns um deren Wechselbeziehungen zwischen Außenwelt und Innenleben zu kümmern, ohne uns des Reichtums bewußt zu werden, der in der künstlerischen Bewältigung dieser Erscheinungen ewig beschlossen liegt.

Wagner ist nur ein kleiner Sucher dieses Problems. Er muß aber früher genannt werden als andere Vorläufer der „atmosphärischen Stimmungsmalerei", weil er, direkt von Koch und von klassischen Stätten sich abwendend, mit künstlerischem Frohsinn suchte, das Land der Nebel und der Nibelunge.

Meteorische Malerei

Schon mehrfach waren in der Kunstgeschichte der Alpenlandschaft Ärzte, Naturforscher, Philosophen und Gelehrte zu erwähnen, die auf die künstlerische oder gemütliche Erfassung der Alpenwelt mittelbar Einfluß geübt haben.

Die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts hat die Verpflichtung, den Dresdener Arzt, Naturforscher, Philosophen und Maler Carl Gustav Carus (1789—1865) als einen Anreger und Vorausgeher auf wichtigem Gebiete rühmend zu nennen.

Carus hat wohl als einziger unter Kunstfreunden — vor Töpffer und in anderem Sinne als dieser — die Alpenlandschaft für das Erhabenste der „Erdlebenbildkunst" erklärt. Überragt Carus schon dadurch als Moderner die Klassizisten der Landschaft, so entwirft er mit dem Worte der „Erdlebenbildkunst" geradezu prophetisch das Programm einer malerischen Strömung, die ihrer Erscheinung, vielleicht auch ihrem Ziele nach, die bedeutendste und breiteste des letzten Jahrhunderts genannt werden darf.

Blätter aus seinen „Fragmenten eines malerischen Tagebuches" (1815 bis 1824) lesen sich wie künstlerische Niederschriften eines Morgenstern oder Teichlein, eines Meisters der Schule von Fontainebleau oder Dachau. — Und Vertreter jener großen malerischen Richtung, die wir recht wenig sagend „Impressionisten" nennen, hätten Notizen wie folgende über eine gesehene Landschaft schreiben können: „Bitter kalt, aber reiner duftiger Himmel; frischer Schnee ziert die Fichtenkiefer, erscheint klar, aber im Dunkel violett sich von der abendlich gerötenten Luft absetzend; selbst gegen östliche Gegendämmerung sieht der Schnee dunkel. Am Waldrande schöne Schneehütte mit einsamer Kiefer, durch helle Flächen von der schmaltgrauen Luft sich abhebend." — Ist es nicht, als ob ein Moderner einen der feinsten japanischen Farbenholzschnitte beschreibt? Carus ist neu im Sehen, und er hat die starke Empfindung der Dichter, die allein große Gefolgschaft rufen können. „Wie unendlich mannigfaltig und zart sind nicht endlich die atmosphärischen Erscheinungen. Alles, was in des Menschen Brust wiederklingt, ein Erhellen und Verfinstern, ein Entwickeln und Auflösen, ein Bilden und Zerstören, alles schwebt in den zarten Gebilden der Wolkenregionen vor unser Sinnen; und auf die rechte Weise aufgefaßt, durch den Kunstgenuß

Abb. 110. Turner, Die Göttin der Zwietracht im Garten der Hesperiden (vor 1806).

vergeistigt, erregt es wunderbar selbst das Gemüt, an welchem diese Erscheinungen in der Wirklichkeit unbemerkt vorübergleiten."

Das Entscheidende dieser Landschaftsauffassung trennt Carus von keinem weiter als von J. A. Koch, dem die Gegenstände seiner eigenen Bilder, wie er einmal an Frauenholz schrieb, nicht genug auseinander gingen. Carus ist der erste, der schriftlich das Sehnen bekennt nach einer Landschaft, in der alles wie mit dem großen, unsichtbaren Gewebe der Natur, der Atmosphäre verbunden, in der alles wie in engste Beziehung zueinander gerückt erscheint. — So ist er der erste Bekenner nordischer Empfindung. Koch stand zwischen Nord und Süd — Carus aber stellt das Programm auf der Zukunft nordischer Malerei, die nun Herrschaft erlangen sollte. Seine Worte schon lassen sich übersetzen in das Programm der Schule von Barbizon „l'expression par l'ensemble".

Tatsächlich wie ein Prophet der mächtigen meteorischen Malerschulen von München und Barbizon, von Rousseau und Morgenstern ruft Carus einmal aus: „Es werden einst Landschaften höherer, bedeutungsvollerer Schönheit entstehen, als sie Claude und Ruysdael gemalt haben." Wie rasch fand das prophetische Wort Erfüllung — wie viele wären sogleich zu nennen als Erfüller!

Prellers bekannte meteorische Zeichnungen im Goethe-Nationalmuseum (1820, 1821) wurden von dem großen Weimaraner veranlaßt. Als aquarellierte Zeichnungen von Wolken entsprechen sie weniger dem Carusschen Ideal, dem zweifellos der spätere Preller viel näher gekommen war, als Goethe nichts wissen wollte von ihm und ihn (1831) und Kaiser tadelte wegen seiner „ins Wilde und

Abb. 111. Turner, bei Chamonix. (Aquarell um 1803.)

Triste gehenden Tendenzen“ und wegen der Neigung zur Einsamkeit (der Motive), „wobei an keine freie Aussicht in die landschaftliche Welt zu denken ist“.

„Die chimärische Deutschhaftigkeit“, die Goethe — der in der malerischen Beurteilung seiner Zeitgenossen nicht glücklich genannt werden kann — tadelt, war zweifellos eine Gabe, ohne die die neue „antiklassische Schönheit“ nicht so rasch und stark erstanden wäre.

Prellers Gebirgslandschaften geben noch keinen klaren Begriff der neuen Schönheit der meteorischen Malerei. Auch der Dresdener Dahl, der Lehrer Richters, wirkte nicht wie ein Bahnbrecher. Ein Bahnbrecher war dagegen auf dem Gebiete der meteorischen Malerei ganz entschieden der Dresdener Professor Caspar David Friedrich. Doch hat dieser keine Alpenbilder gemalt. Viel näher kam dem neuen Wollen Ezdorf. — Auf die große Radierung „Der Karlssteg im hinteren Zillertal“ (1850) von C. Ezdorf, dessen Bilder die Geologen entzückten, sei hier schon hingewiesen. — Auch von Ludwig Gurlitt wäre hier schon eine Radierung von 1856 (düsteres enges Gebirgstal) zu nennen.

Ursache und Folge einer stärkeren Heimatliebe der nordischen Völker Europas war das fast gleichzeitige Aufgreifen des Programms einer meteorischen Landschaftsmalerei, die geradeaus zum Impressionismus führte.

Den Ruhm, die malerische Bewältigung der Luft aufs Entschiedenste aufgegriffen zu haben, gehört England und seinem großen Maler Turner.

Abb. 112. Turner, Monte Rosa von Aosta aus. (Aquarell.)

Turner, der fanatische Verfechter neuer Schönheit

Kleinere Künstler und Kunstfreunde, aber tüchtige Seher verfolgten schon lange, wie erwähnt wurde, ein Ziel, das dem Weiterleben der klassischen Linienschönheit eines Koch recht entgegen war. Roms klare Luft zeugte große Linien und klaren Aufbau der Massen — die Nebel und Lüfte aber über den Wäldern und Wiesen, den Seen und Strömen der nordischen Heimat gaben der Kunst eine Gabe, die den römischen Klassikern versagt blieb. Und wenn schon einige Empfinder und Denker erwiesenermaßen in Deutschlands oft genug feuchten Wäldern oder in den Niederungen der großen Ströme oder an den meerumschlossenen Küsten Dänemarks und Skandinaviens die erste Sehnsucht fühlten nach einer Malerei atmosphärischer Erscheinungen — so ist es wohl nicht zufällig, daß aus dem nebelreichen England, ja gerade aus der nebelgetauchten Metropole London, der Maler hervorging, der wie kein anderer sich als Maler der ganzen zauberischen, alles umfangenden Macht atmosphärischer, meteorischer Erscheinungen hingab. Das war Joseph Mallord William Turner (geb. 1775, gest. 1851).

Es wurde also nicht durch Turner ein neues Ideal eigens geschaffen, das Ideal reifte gleichzeitig da und dort — aber keine künstlerische Persönlichkeit ist

ſo groß geworden wie er durch zielbewußtes Verfolgen der neuen Schönheit. Turner iſt groß und bewundernswert durch ſeinen rückſichtsloſen Fanatismus. Er iſt, wie wenige, Prometheus in ſeiner lichtſchöpferiſchen Verwegenheit.

Zunächſt eint ihn vieles mit dem Geſchmack des 18. Jahrhunderts und lange folgt er den großen Landſchaftern, die auch Kochs und anderer Vorbild waren. (Abb. 101.) Eine ſeiner erſten alpinen Landſchaften, den „Waſſerfall“ im Kenſington-Muſeum, könnte man allenfalls mit Dillis oder einem frühen Koch vergleichen. Er malt Veduten wie Cozens. Aber bald iſt im Formalen mehr Dichtung, mehr Wahrheit aber in der Wiedergabe der Luft, als bei ſeinen Vorgängern und Begleitern. Er ſelbſt legt auf das Dichteriſche im Formalen übrigens gleichviel Wert wie jene Klaſſiker. Les extrêmes s'y touchent. Und keiner hat wohl ſoviel Anſichten geſchaffen wie Turner — ohne irgendwelche künſtleriſche Notizen von den betreffenden Gegenden zu beſitzen, ja ohne ſie überhaupt geſehen zu haben. Seine dichteriſche Ader vermochte dennoch unter Benutzung oft fremder Vorlagen wahrſcheinlichere und meiſt viel packendere Anſichten zu ſchaffen, als jene alpinen Illuſtratoren von ehedem, die aus Furcht weder Form noch Welt ſahen.

Bis in die zwanziger Jahre des Jahrhunderts ſind Turners Gemälde und Aquarelle, die von ihm geſehene Partien der Alpen darſtellen, meiſt ſo, daß der Alpiniſt mit ihnen einigermaßen zufrieden ſein dürfte. (Abb. 111.) Ja in Aquarellen, wie dem „Gotthardpaß“ (Nationalgalerie London, 1802), den Reichenbachfällen, in der „Quelle des Arveyron“ (Liber Studiorum Tafel 60) von 1816 gibt er ſo deutlich die Formation der Berge, daß man die Bilder, ohne die wogenden Dünſte und Nebelſchwaden, die zwiſchen den Bergen aufſteigen, gar nicht ſogleich als ſolche von Turner erkennen dürfte. Man muß zudem die alpinen Illuſtrationen Turners von ſeinen freien Bildern unbedingt ſcheiden. Das tat man zu ſeinen Lebzeiten nicht. Als das kontinentale Publikum dann, an des Künſtlers ſtark wirkende, aber erkenntliche Stahlſtiche gewöhnt, deſſen freie Malereien von den Alpen zuerſt ſah, wendete es ſich enttäuſcht von Turner ab. Unſer Bild vom Monte Roſa (Nationalgalerie von Schottland), etwa 1830 gemalt, (Abb. 112.) bezeichnet ſo ungefähr die Höhe jener Turnerſchen Entwicklungsepoche, in der er bei aller Wucht meteoriſcher Wiedergabe — doch noch das Bedürfnis des Alpiniſten nach Wiedererkenntlichkeit befriedigt. Aber dieſe Stufe Turnerſcher Kunſt war nicht die letzte, er kann hier immer noch als ein Folger und Vollender künſtleriſcher Tendenzen eines Pouſſin, eines Tizian erkannt werden.

Ruskin, der einen ganzen Band ſeiner „modern painters“ der Analyſe Turnerſcher Kunſt widmet, hat jedoch viele ſolche Werke des großen Londoners beſprochen, die erſt in den dreißiger und vierziger Jahren gemalt worden ſind. Ruskin machte aufmerkſam auf das Kurvenſpiel Turnerſcher Felſen und Formen. Aber auf dem Aquarell von 1843, „Goldau mit Zugerſee“ (Ruskin gewidmet) iſt faſt nichts mehr von Formation zu erkennen. Wie ein Chaos erſcheint die alpine Welt, und die Ruskin-Turnerſchen Kurven folgen eher den farbenſprühenden Strömungen des Luftmeers, in das nun alles zu verſinken ſcheint, als den Linien der Bergformen. In rückſichtsloſer Konſequenz ſeines Willens ſtellt Turner der Alpenrieſen phantaſtiſche Gebilde mitten hinein in den Kampf mit noch ſtärkeren, ewigen Erſcheinungen mit Wind und Wetter und Sonne und Licht.

Abb. 113. Brockedon, Beim Aarfall nahe Handeck.
(Stahlstich von Finden.)

Manche koloristisch höchst bewundernswerte Schöpfung Turners — z. B. der Rigi bei Sonnenuntergang — hat nur einen Fehler: die Bezeichnung. Sie nennt Berge — die wir nicht sehen, weil der Maler nur die Luft und das Wetter gemalt, das den Berg umschließt. Das Urteil über Turner war ebenso ungünstig wie die Meinung des gealterten Künstlers über die gleichzeitige Malerei. Mußte sich Turner schon 1803 von Fiorillo tadeln lassen, er habe wohl kaum die Schweiz besucht, weil sein Bild des Rheinfalls „eine Sudelei nach einem elenden Gemälde oder Kupferstich zu sein scheine“ — so wurden die Schmähungen auf Turner von Jahrzehnt zu Jahrzehnt schlimmer, wenn überhaupt das bitterböse Wort J. A. Kochs (von 1828) über die frühen Turnerschen Bilder: „cacatum non est pictum“ sich noch übertrumpfen ließ.

Im allgemeinen kann man nur das an Turner tadeln, daß er meteorische Erscheinungen der Luft hat malen wollen — und dazu die ungeeignetste Welt sich wählte: die Alpen, die Welt größter Massen und Formen.

Abb. 114. Brockedon, See auf dem St. Bernhard. (1829.)
(Stahlstich von J. Redaway.)

Unbekümmert darum, wird Turner immer als einer der größten Maler bestehen bleiben, und unanfechtbar wird die unvergleichlich starke Wirkung bleiben, die er ein ganzes Jahrhundert lang auf kleinere Verwandte und auf große andersgeartete Meister und Maler ausgeübt.

Wenn Sizeranne, einer der Biographen Turners, sagt, es ging ihm wie den Alpinisten, die abstürzen, weil sie unersteigbare Felsen erklimmen, so seien ihm letzte mißglückte Versuche doch gedankt wie den größten Pionieren der Alpen.

Daß solch revolutionäre Art die Menge abstoßen mußte, läßt sich denken, wurde doch schon Koch verspottet, tadelte man doch weit gemäßigtere Neuerer, wie Karl Rottmann und Calame, daß sie zu weit gingen in naturalistischer Wiedergabe der Natur.

Aber wie eine Farze wirkt's, daß Turner von Ärzten als augenkrank hingestellt wurde, weil er so malte, wie es ein Arzt als höchstes Sehen erhofft hatte.

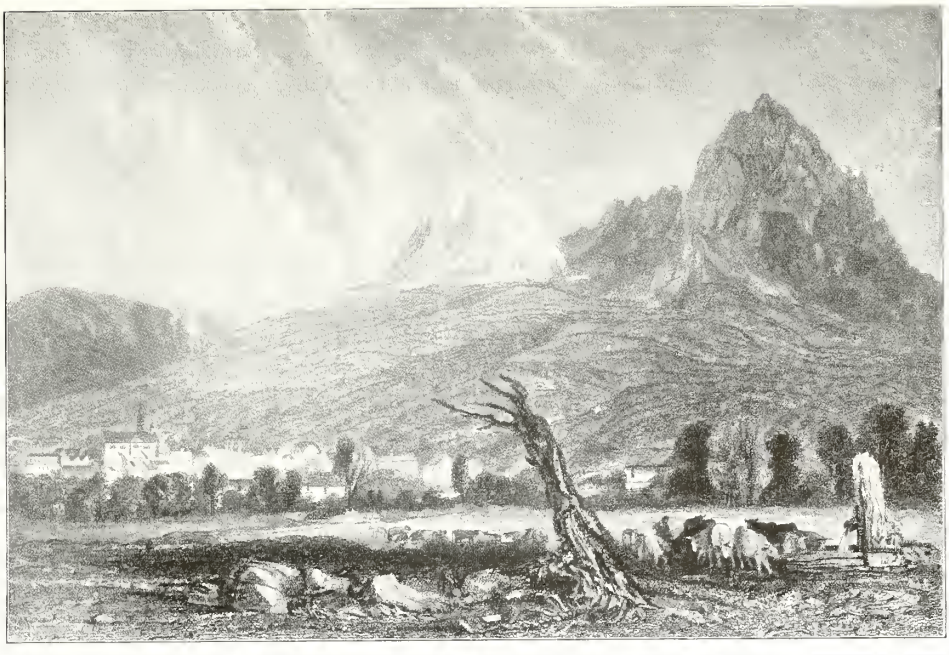

Abb. 115. Guſt. A. Müller, Schwyz gegen den Mythen.
(Stahlſtich von Henry Winkles.)

Turners Einfluß

Der alpinen Anſichtsmalerei des ganzen 19. Jahrhunderts kamen Turners mächtige Impulſe zugute. Man durchblättere einmal William Brockedons, Passes of the Alps (London 1828), um den ganz erſtaunlichen Wandel in der populären Wiedergabe der Alpen zu ermeſſen, der ſich in Turners Gefolgſchaft vollzog. Obwohl da ganz deutliche Erinnerungsbilder geſchaffen worden ſind, ſiegt doch ein maleriſches Temperament als neue Erſcheinung von nachhaltigſter alpinpropagandiſtiſcher Wirkung. (Vergl. Abb. 113 u. 114.)

Der junge Lory, M. de Meuron, bringen in Anſichtswerken aus dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts bereits atmoſphäriſche Poeſien von den Alpenſtraßen, die teils ohne Turner kaum gedacht werden können, die teils erkennen laſſen, wie ſehr in Turners Kunſt eine erwachte neue Schönheit erſt in dithyrambiſcher Begeiſterung gefeiert wurde. Auch E. Finden iſt ein Begleiter Kochs, W. H. Bartlett aber, deſſen Zeichnungen für das Werk des Buckingham, France, Piemont, Italy (London 1848) von Hill, Wallis, Starling und anderen in Stahl geſtochen wurden und Guſt. Ad. Müller, deſſen Zeichnungen für Zſchokkes klaſſiſche Stellen der Schweiz (Leipzig 1836) von dem bekannten Stahlſtecher Henry Winkles vervielfältigt wurden, rühmen laut Turners genialen Einfluß auf die Vedute und auf den Geſchmack des Publikums, das von da an auch anderes Wetter als maleriſch „ſchön“ empfindet, als nur lachende Sonne bei wolkenloſem Himmel. (Abb. 115.)

Mit Winkles iſt aber der Name unſeres produktiven Landſchaftsſtechers Karl Frommel, von dem auch einige tüchtige Alpenbilder zu nennen wären,

mehrfach verbunden und damit der mittelbare Einfluß Turners auf andere deutsche Alpenmaler erklärt. — Auch Doré dürfte von Turner zum mindesten bestärkt worden sein, und die ganze romantische Stimmungslandschaft Schirmers läßt sich nicht ganz von Turners Idealen trennen. Bei vielen Hochgebirgslandschaftern, wie z. B. Lorenz Schönberger, die manches mit Claude wie mit Turner eint, ist freilich die künstlerische Genealogie von alters her, ist die Verwandtschaft mit Gleichzeitigen nicht leicht nachzuweisen, weil die neue kosmische Schönheit — kosmopolitischer Natur war.

Karl Rottmann

Karl Rottmann, ein Schüler Karl Fohrs, war als junger Künstler so begeistert von Jos. Ant. Kochs klassischer Art, daß er 1828 dessen große, in der Münchener Akademie ausgestellte, Landschaft kopierte. Aber auch ohne derartige geschichtliche Zusammenhänge zu kennen, wird man z. B. in Karl Rottmanns berühmten Fresken in den Arkaden des Münchener Hofgartens etwas vom Kochschen idealen Geiste spüren. (Abb. 116.) Doch verfolge man den Vergleich Dann ist Rottmann schließlich ein ganz anderer, ein Neuerer, ein Mann des entschiedenen Fortschritts. Gerade mit Koch und anderen „Klassikern", mit den Meistern der heroisch-romantischen Auffassung verglichen, versteht man, daß Zeitgenossen wie Lewald, Pecht und Bayersdorfer Rottmann bemängeln oder doch verteidigen zu müssen glaubten: er wähle ja zwar nicht immer „schöne Gegenden, manches sei mehr Studie als Bild" usw. — Das Neue war an Rottmann, daß er mehr als alle vor ihm das Terrain studierte, daß er die Bodenformation vor allen Dingen, besonders vor aller menschlichen Staffage künstlerisch treu und groß wiederzugeben sich bemühte. Freilich, auch er war Dichter, und es war mehr, wie Jaffé, der Biograph Kochs, richtig sagt, „die ewige Formation", die Rottmann wiedergab — als topographischer Beschreiber würde er vielfach zu tadeln sein. Was Koch nur gewollt, das erreichte Rottmann: in schöner einfacher Form das Bild einer großen landschaftlichen Erscheinung wie kristallisiert wiederzugeben.

Die Bilder Karl Rottmanns in der Neuen Münchener Pinakothek vom Eibsee (1825), Hintersee und von Brannenburg mögen jetzt anders beurteilt werden als damals; gerade das Frühste der Bilder, das helleuchtend die Zugspitze wie aus dem tiefdunklen Eibsee heraustauchen läßt, bleibt ein starkes künstlerisches Dokument. Verehrung des Alten und der Vorgänger bedeutete für Rottmann nicht Verzicht auf Fortschritt, sondern Verpflichtung dazu.

Kochs künstlerisch ausschlaggebende Erziehung gehört Rom — Bayerns Hochgebirge aber machte unseren Karl Rottmann zu einem Maler, der nach anderen wieder einmal ein Neues und Eigenes gab. In den Alpen fand Rottmann wachsende Kraft, die gewaltigen Formgebilde der Natur frisch und eigen zu erfassen. Dort legte er die Grundlage zu seiner Kunst in der Darstellung der Bodenbildung, dort erst, möchte man Bayersdorfer sagen lassen, wurde er der große Erzähler geologischer Vorgänge, dort gab er frisch und ohne klassisch-romantische Tendenzen des kulturgeschichtlichen Hellaskünders die Bewegung

Abb. 116. Karl Rottmann, Veroneser Klause.
(Fresko im Münchener Hofgarten.)

in allem Landschaftlichen mit wenigen charakteristischen Pinselstrichen wieder. — Und die Geschichte wird wohl mehr und mehr anerkennen, daß die Seite Rottmannscher Kunst, die selbst Bayersdorfer tadeln zu müssen glaubte, als die noch stärkere Kraft seiner Gabe gerühmt wird. Bayersdorfer schreibt: „Im Gebirge bildete er auch seine minder schätzenswerte Neigung zum Phänomenalen, sowohl der Größenverhältnisse der Natur zum betrachtenden Menschenauge, als auch der vorübergehenden Farbeneffekte, in denen keine bleibende Natureigenschaft sich ausdrückt, aus. Dies ist gewiß die weniger künstlerische Seite seines Geschmacks. Rottmanns beherrschender Geist verlor über dem Bestreben, auch noch das Phänomenale der Natur in seine Werke zu verweben, nicht die guten Eigenschaften seiner Kunst; aber er beschwor durch dieses Streben eine Richtung herauf, welche nur das Phänomenale und den dekorativen Schein einer großen Natur reproduzierte."

Nein, daß er als ganz Junger auch die Probleme einer meteorischen Malerei verfolgte, ist etwas, was ihn vor vielen seiner Zeitgenossen auszeichnet.

Es wuchs ihm so auch die Gabe, der Tageszeiten stimmunggebendes Licht malerisch fühlen zu lassen — und sicherlich war er darin glücklicher als in seiner

„ſtimmungmachenden“ Staffage, die ſeine Zeitgenoſſen ungleich einheitlicher empfanden und rühmten.

So darf neben dem Augenfälligſten des Landſchaftsſtils Karl Rottmanns: der prinzipiellen Ausſchließung alles Individuellen und Einzelnen zum Vorteile der dominierenden Hauptformen, ſein Auge für die atmoſphäriſche Landſchaft nicht vergeſſen und unterſchätzt werden.

Zu einſeitig iſt er uns durch ſeine zykliſchen Landſchaftsfresken im Hofgarten und in der Pinakothek zu München als ein „Klaſſiker“ und nur als großer Terrainkünſtler bekannt. Es bleibt für uns intereſſant, daß damals ängſtliche Gemüter ſagten, Rottmann ginge in ſeinen meteoriſchen Malereien zu weit, er experimentiere mit einem Farbenzauber, der an der Grenze des Erlaubten hinginge.

Gerade dadurch erweiterte er ſeine eigene Gabe um eine allgemeinere von großer Zukunft. Er wurde Vermittler Turners. Und durch beide Gaben wurde er das Haupt einer großen Landſchaftergruppe, die das Hochgebirge der Heimat zunächſt als wichtigſtes Studium und Genußobjekt feierte.

Alexander Calame

In Calame begegnen wir einer neuen Erſcheinung. Er war der erſte Maler, der von Anfang an ſich der alpinen Malerei widmete, nicht etwa als Illuſtrator, ſondern als Schöpfer von Gemälden, von künſtleriſch freien Porträts der Alpenwelt.

In Calame vollzieht ſich ganz entſchieden und in einer die Perſönlichkeit ſteigernden Weiſe der Umſchwung zugunſten einer Malerei der großen Gebirgswelt.

Wer ſich das Werden des jungen Calame, der der größte Alpenmaler des 19. Jahrhunderts werden ſollte, klarmachen will, ſehe ſich in Schweizer Galerien und Kabinetten und anderwärts die Werke des Jean Huber, des F. N. König, des Pierre Louis De la Rive, des Maximilien de Meuron an, und er erinnere ſich auch des ſchon mehrfach erwähnten Bourrit. Mit dieſen Namen läßt ſich die Geneſis der eigentlichen ſchweizeriſchen Alpenlandſchaft verbinden, ſie ſind engſtens verknüpft mit Calames künſtleriſcher Miſſion. Alle feſſelt das nationale Problem einer heimatlichen Kunſt. Bourrit, deſſen Zeichnung ſchon zu tadeln war, iſt als Maler in dieſer Reihe wohl der erſte geweſen. „Er war einer der anſteckendſten Begeiſterer alpiner Schönheit.“ Aber Sauſſures Tadel, er beeinträchtige die Zeichnung durch Lichteffekte, trifft bereits das moderne meteoriſche Problem. Der erſte künſtleriſche Porträtiſt des Montblanc wurde De la Rive durch ſein Gemälde des Bergrieſen im Jahre 1802. Mag auch Bellanger ähnliches gewollt haben, einer wichtigen maleriſchen Neuerung iſt ſich doch erſt De la Rive klar bewußt. Er ſetzt den Vordergrund in Schatten und konzentriert das ganze Licht auf den Montblanc, womit die alte Anordnung der großen Landſchafter des 17. Jahrhunderts eine weſentliche Wendung erfährt. Freilich, De la Rive war kein entſchloſſener Bekenner des Neuen, und meiſt folgt er noch den Spuren der Alten. — Eine wichtige Stufe des neuen problematiſchen Weges gewinnt Max de Meuron. Er erſt ſucht das Hochgebirge, die kalte, rauhe Höhe

Abb. 117. Alex. Calame, Die Monte Rosa-Kette bei Sonnenaufgang.
(Gemälde im Museum zu Leipzig.)

der Alpen, zu der kein eigentlicher Weg hinaufführt. Mit seinem ersten Bilde des Eigers von 1825, nach dem Laurens eine Lithographie gefertigt, wurde, wie sein Biograph Godet sagt, der eigentliche Ausgangspunkt einer alpinen Malerei endlich erreicht. Meuron wurde durch Töpffer nicht unwesentlich zu solchen künstlerischen Eroberungen enthusiasmiert. Das Publikum verhielt sich solchen Hochgebirgsbildern gegenüber noch sehr flau.

Die Eroberung der Hochgebirgswelt ist in der Schweiz ganz konsequent durchgesetzt worden und hier laufen Heimatstolz und Bergfreude ohne allen Zweifel parallel, während sonst nur die endliche Wertschätzung nordischer Luft der großen alpinistischen Malerei und der meteorischen Malerei des ganzen Jahrhunderts die Rassen des Nordens eint.

Ein Fortsetzer des neuen Wegs, den jene Schweizer Pioniere angelegt, ist Francois Diday. Anfangs eilt er Calame, der nur acht Jahre jünger ist, voraus — später sind Lehrer und Schüler Rivalen. Die wenigen Jahre Vorsprung sind bei einer Wertung Didays um so weniger zu vergessen, als Diday schon den alten Töpffer belehrt, die Darstellung der heimatlichen Berge sei zum mindesten ein ebenso nationales Gebiet wie eine nationale Geschichtsmalerei.

Bekannt wurde Diday erst 1830, als er in Paris ausgestellt hatte. Ein Jahr zuvor war Alexandre Calame in sein Atelier als Schüler eingetreten.

Bei wenigen alpinen Landschaftsmalern dieser Zeit ist Leben und Kunst so eng verbunden wie bei Calame, und so wie uns Rambert Calames Leben auf

Abb. 118. Calame, Illustration zu Töpffer, voyage en zigzag.
(Les Fizet et le Col d'Auterne. 1844.)

Grund ganz sachlichen Materials geschildert, hat es in Ausgang, Angriffen und Erfolg gar viel Fesselndes.

Die Jugend Calames war keine heitere. Von schwächlichem Körper, verlor er als zwölfjähriger Knabe ein Auge. Mit 16 Jahren wurde ihm der Vater entrissen, und er mußte nun seiner Mutter mit durchs Leben helfen. Er kolorierte, wie schon früher, jene massenhaft produzierten Schweizer Veduten und zeichnete sich bald so sehr durch feine koloristische Effekte darin aus, daß seine Blätter anderen vorgezogen wurden. 1829 ward er Lehrling im Bankhaus Diodaty. Sein Chef, dem des jungen Menschen künstlerische Begabung bekannt war, ermöglichte ihm bald, gleichzeitig in Didays Atelier zu arbeiten. Und hier entwickelte sich Calame so rasch, daß das Aufgeben des kaufmännischen Berufs keinen Verlust und keine Gefahr bedeuten konnte. Diday sagte damals das entscheidende Wort: „Wenn der nicht reussiert, reussiert niemand". — Mit 20 Jahren ist Calame so weit, sich Pinsel und Farben und Leinwand kaufen zu können. Aber er malt nur erst Studien, keine Bilder. Didays etwas trockene, monotone Art der Malerei, seine nicht leichte Pinselführung blieb Calame nicht verborgen, immerhin genoß er dafür des Glücks, nicht in einem Milieu aufzuwachsen, „wo die Tradition erstirbt". Diday ist mit Calame verglichen ein Beginner — beide aber haßten die Tradition, das einte sie, machte sie zu Herren der Malerei.

Zwischen Tradition und Neuer Welt lag Meurons „Eiger" — Töpffer war von dem Bilde begeistert, „es war eine Eroberung der eisigen Einsamkeit — das Schweigen der Tage der Weltschöpfung — eine Welt, deren Grenzen nur zu erreichen dem Menschen bis dahin versagt geblieben".

Wie auf Diday der große Erfolg des Meuronschen Gemäldes vom Großen Eiger (1825) starken Eindruck machte, so hat auch auf Calame dies Ereignis

Abb. 119. Daubigny, La mer de Glace. (1844.)
(Nach R. Töpffer.)

zweifellos anhaltend aneifernd gewirkt. 1835 trat er seine erste Reise ins Berner Oberland an und so wurden auch durch ihn die dreißiger Jahre des Jahrhunderts zu einem malerischen Wendepunkt. Seine ersten Bilder haben noch manches „klassische", aber bezeichnenderweise wird er mit Salvator Rosa verglichen, wegen der Wildheit der Auffassung. Wer allerdings damals F. N. Königs kleine Radierung „Am Ufer der Petersinsel" im Gedächtnis gehabt hätte, würde König den Vorläufer Calames in dieser wilden stürmischen Auffassung genannt haben.

Calames erste Studienfahrt in die erhabene Welt alpiner Einsamkeit war gleich ertragreich. Sein Bild „Handeck" wurde vom Berner Museum „als Vorbild für junge Landschafter" angekauft. Immer noch alles etwas symmetrisch und gleichmäßig und zu sehr noch im einzelnen gesehen, bedeutet es doch einen Fortschritt über Diday hinaus. Er geht 1837 nach Paris, um dort Fühlung zu gewinnen mit der „neuen Landschaft". Doch bedeutet Paris leider für ihn keinen malerischen Wendepunkt. Von 1839 sind seine berühmten „Eichen im Sturm am Vierwaldstättersee" im Leipziger Museum, und nun sind seine Bilder bereits überall zu sehen und überall werden sie gerühmt und ausgezeichnet. Das gilt freilich nicht vom Urteil der Allgemeinheit. Denn so sehr z. B. Calames „Handeck" in Paris 1839 ausgezeichnet wurde, genörgelt wurde an neuer Malerei immer und immer, heute wie damals, und es war sonderbarerweise gerade das Beste und wirklich Neue, was mißfiel. So tadelte man die „Sans-façon", man sagte, die Bilder machten Eindruck, aber „alles Ideale werde fast vollkommen vermißt". „Dem Bilde fehle die Poesie, weil es zu sehr — Natur sei." „Sein Bild habe zuviel von der Daguerreotypie." — Und so gab man Calame den Rat, „um in der Kunst wahr zu sein, müsse man der Natur etwas vorzulügen wissen, so wie sie die Augen gewöhnlich sehen". — Das sind also fast wortwörtlich dieselben Vorwürfe, die wir heute beständig neuen Kunstwerken gegenüber hören müssen!! Aber ein Kenner, der nicht blind geworden beim alten und nicht scheu vom neuen

Sehen, war es, der schrieb: „Calame hat auf einmal eine ausgezeichnete Stellung in unserer Ausstellung sich erworben. Alles ist trist und trostlos in dieser Komposition, die wunderbar die düstere Stimmung eines sturmdurchpeitschten Waldes wiedergibt. Die Sicherheit der Hand könnte kaum weiter getrieben werden.“ Und von seinen „Eichen im Sturm“ schrieb ein Pariser: „Welch energische, welch meisterliche Mache!“

1843, noch bevor Töpffer seinen berühmten Artikel über die alpine Landschaft schrieb, machte Calame eine neue Studienreise ins Berner Oberland, nach Thun, Meiringen, Lauterbrunnen. Aber er malte da nicht den „Monte Rosa“ wie ihn Töpffer gemalt wissen wollte, wie ihn Calame dann wirklich (im Dezember) gemalt hat. Der erste Plan dazu soll im Relief auf einem Tisch gemacht worden sein. Calame nahm einen Spiegel, um darin den Reflex zu studieren. — Im vollendeten Bild, das Calame fünfmal in drei Jahren gemalt hat, das Leipziger Bild stellt schon die vierte, etwas ermüdete Wiederholung dar, ist kein einziger Berg genau zu bezeichnen, nicht einer ist freilich da, der nicht volle Wahrscheinlichkeit besäße. Da Calame nie am Schwarzsee, noch auf dem Schallenberg, noch am Eggishorn oder auf einer der benachbarten Höhen gewesen ist, wie Rambert festgestellt, da er auf der Riffelalm wohl weilte, aber dort nie Studien gemacht hat, so bleibt vielleicht nur der Gornergrat als Ort der Anschauung, d. h. der künstlerischen Konzeption übrig. Aber das nach der Empfindung erst später gemalte Bild ist — wie wohl alle besten Schöpfungen der Landschaftskunst — keine Ansicht. Sicher ist es keine Porträtreihe etwa des Monte Rosa, des Lyskamms, des Breithorns, des Mont Cervin und der Dent Blanche, wie frühere Angaben wissen wollten, es ist ein treffendes Idealbild der Kette des Monte Rosa, von sehr hoch oben und von weitem aufgenommen — und gesehen mehr wie eine Vision im Lichte der Morgensonne. — Das Bild weckte Begeisterung. (Abb. 117.)

Begeisterung, zwar nicht mehr der großen Künstler, aber der Freunde der Alpen und der Naturwissenschaftler.

Agassiz, dessen berühmte Gletscherforschungen vier Jahre früher erschienen waren, zählte zu den besonderen Bewunderern Calames. Er schreibt ihm im Juli 1844, daß er sich vor dem Gemälde tatsächlich in die einsame Welt, die Calame gemalt, versetzt gefühlt habe. Töpffer vermißte nur das animalische Leben in dem Bilde. Sein Ideal wäre „ein Bild gewesen, dessen Alpen von Calame, dessen Matten von Lugardon, dessen Stier von Humbert wäre“.

Ein Wendepunkt tritt in Calames Entwicklung ein mit seiner Reise nach Italien 1844/45. Er folgt in den schönen und großen Linien des Horizonts den künstlerischen Spuren eines Poussin und Claude, und er bemüht sich nun, den Linien seiner Landschaften größere Weihe zu geben. Aber zu den Bergen der Heimat zieht es ihn unwiderstehlich zurück. 1854 unternimmt er eine neue hochalpine Wanderung. Diese sollte die letzte sein und eine ohne Erfrischung und ohne Frucht. Gerade jetzt galten ihm die letzten Höhen, mit den unermeßlichen Linien einer unten ruhenden Welt, als künstlerische Sehnsucht. Aber sein geschwächter, ohnehin immer schwacher Körper konnte solche Höhen nicht vertragen, er mußte sich

Abb. 120. Gustave Courbet. Umgebung von Interlaken.

mit Talbildern trösten. „Calame hat allen Willen, der Maler des Hochgebirgs zu sein, er liebte nichts so stark wie seine Alpen, und die Alpen sind's, die ihm den Tod geben."

Das Werk Calames ist außerordentlich groß. Groß ist auch die Zahl der Lithographien, die er meist von Terry nach seinen Bildern oder Angaben fertigen ließ und die Seitenstücke genannt werden könnten zu Lorrains „Liber Veritatis" oder Turners „Liber Studiorum". Bei seinen feinen Radierungen, deren Zahl geringer ist, liegt der Vergleich mit Carl Wagner nahe. Seine Illustrationen wirken heute günstiger als viele seiner Bilder, dennoch ist es unhaltbar, über Calame als Maler heute nur absprechend zu urteilen. Als alpiner Eroberer war er ein Held, der viel Vorurteil überwunden hat. — Sagte doch anfangs selbst anerkennende Kritik über die Gegenstände Calamescher Landschaften — daß es fast schade wäre, eine Stunde für Studien solcher Gegenden zu widmen.

Durch viel bessere Maler freilich wurde Calames Ruhm schon zur Zeit seiner größten Ausstellererfolge verdrängt.

Die Zahl der Schüler Calames ist erklärlicherweise eine sehr große. Bernh. Fries, Zünd, Chavannes, J. P. George-Julliard, der jüngere Calame und Arnold Böcklin mögen nur an die Verschiedenartigkeit der Schüler Calames erinnern. Bei wie vielen Malern noch wäre ein Einfluß Calames leicht nachzuweisen! —

Fanatische Begeisterung, wie sie Turner für die meteorische Malerei gezeigt, schreckt leicht sonst Gleichgesinnte. Ruhigere Naturen müssen fanatischen Neuerern zur Seite stehen oder diesen folgen, wenn dem neuen Ideale dauernder Triumph werden soll, und die Intensität neuer Hoffnungen und Wünsche wird uns in der Geschichte wohl immer durch die Gleichzeitigkeit fanatischer, impulsiver und besonnener, ruhiger Künder und Wirker vergegenwärtigt.

So bekam das von Carus ersehnte, von Turner durchgesetzte malerische Ideal eine neue Forderung durch die Schule vom Walde von Fontainebleau. Hier schloß man sich mehr an Constable an. Die Wucht Turnerschen Willens erscheint gemildert, das gährende Element geklärt.

Die Maler von Fontainebleau stehen Calame bewußt entgegen. — Unbewußt knüpfen sie an Turners Ideal als der wichtigsten Forderung der Zeit an. Sie wirken durch die Geschlossenheit ihres Geschmacks, durch die ruhige Sicherheit und besonnene Entschiedenheit mehr als durch jene oft revolutionär despotischen Gesten Turnerscher Schöpfungen.

Jedenfalls ist in der Art der Gabe der Maler von Fontainebleau, nicht in den Gaben selbst, eine Erklärung zu finden für die Tatsache, daß sie stärker auf die Künstler anderer Länder wirkten als andere Maler, die im allgemeinen mindestens gleichzeitig, wenn nicht früher, den Ausdruckswert auf die atmosphärisch begründete Einheit (l'expression par l'ensemble) verlegten.

Theodore Rousseaus Ansicht von Le Puy, Courbets Tal im Jura, seine Ansicht von der Umgebung Interlakens (Abb. 120), Bilder Corots vom Gardasee, sind nicht das Entzücken moderner Alpinisten. Selbst bescheidenere Bergfreudigkeit kommt vor den meisten Bildern dieser und anderer Meister von Barbizon zu kurz. Und unsere (Abb. 119) einer Zeichnung des jungen Daubigny, „Mer de glace", zu Töpffers früher viel gelesenen „Voyage en zigzag" gibt keinen Begriff vom malerischen Ideale dieses Künstlers, sondern nur von seiner Entwicklung aus dem Zeichner zum Maler von größtem Rufe.

Und doch sind die Meister von Barbizon zunächst nicht Feinde der Berge. Wie Turners Luftfanatismus mitten in London, so entstand ihr Sehnen im Häusermeere von Paris.

1844 schrieb Bürger-Thoré an Rousseau: „Erinnerst Du Dich noch der Zeit, wo wir auf den Fensterbrüstungen unserer Mansarde saßen, die Füße am Rande des Daches baumeln ließen und das Gewinkel der Häuser und Kamine betrachteten, die Du, mit den Augen blinzelnd, Gebirgen, Bäumen und Erdabrissen verglichst. — In die Alpen, aufs fröhliche Land konntest Du nicht gehen und so schufst Du Dir pittoreske Landschaften mit diesen scheußlichen Mauerzerrissenheiten." — Ein Gärtchen in einem Hofe von Paris war Rousseaus Ideal und der Ausgangspunkt einer Richtung, die bei stofflicher Bescheidenheit leidenschaftlich gesteigertem Naturgenuß huldigte. — Denn diese Intensität am Genusse der Atmosphäre bleibt für die ganze Epoche die ausschlaggebende künstlerische Kraft — nicht die Stoffe waren es. Auch in Rousseau wirkte Byron. Rousseau fing im Gebirge zu malen an, ähnlich Corot und Daubigny. 1834

Abb. 121. Max Haushofer, Chiemsee.
(Stahlradierung von Würthle.)

brachte er vier Monate im Jura zu, im kleinen Wirtshaus hoch oben auf dem 1323 m hohen Col de la Faucille (unweit Gex und Genf) ,und der Meister war stolz auf seine „Vue du Monteblanc, prise de la Faucille", die 1867 im Salon ausgestellt war und von bösen Zungen „chinois" genannt wurde. Wie Gensel berichtet, hat Rousseau den Montblanc zu allen Zeiten und in allen Beleuchtungen studiert. Am tiefsten aber prägte sich Rousseau das Bild ein, wie nach einem fürchterlichen Gewitter die Wolken plötzlich zerrissen, und die ganze, im frischen Schnee glänzende Alpenkette sich von einem tiefblauen Himmel abhob. Das Bild beschäftigte ihn sein ganzes Leben lang, und noch bei Rousseaus Tode war es in seinem Atelier.

Ein anderes Alpenbild Rousseaus „Descente des vaches dans les Montagnes du Haut Jura" wies die Jury des Salons von 1835 zurück. Konnte Rousseau mit seinen künstlerischen Gesinnungsgenossen erst siegen, nach dem ganz und gar die neue schöne — Einseitigkeit erreicht war? Die Einseitigkeit aber wurde zerstört durch Bilder, die deutliche Szenen und Bilder der Alpenwelt gaben, wie das Calame getan, den nun die ganz einfachen Landschafter von Fontainebleau bald im Ansehen sehr stark beeinträchtigten. Denn was Theodore Rousseau in der Kunst am meisten verachtete, schrieb Teichlein 1868, war das a peu près, der bloß beiläufige Ausdruck einer artistischen Willensmeinung „und Jules Dupré entbrannte für das goldene Sonnenlicht". Das Licht war ihm ein künstlerischer

Prozeß. Das Licht geht ihm über alles: „il faut que le reste passe un peu par dessus de marché“.

Die Lichtfreude war es, die diese Maler weich malen lehrte, während Calames harte Zeichnung und schwärzliche Malerei dessen Willen zum „Zeigen“ entsprach.

Die Folge jener Anschauungen war die: Das Suchen nach ganzer malerischer Einheit ist gegen alle Zeichnung von Felsformen noch mehr gegen alle „aufgebauten“ Berglandschaften.

Doch sollte ja nicht der vage Begriff der „paysage intime“, „der Stimmungslandschaft“, der nicht etwa erst von den Fontainebleauern geschaffen wurde, die malerische Tendenz dieser Meister verkennen lassen. Rousseaus erstes und letztes war Harmonie. — Stimmung war ihm nur ein Mittel mehr, das große Thema der Malerei zu variieren, der Effekt mußte Form haben, die Haltung ging ihm über die Stimmung.

Rousseaus Pyrenäenlandschaft ist der gewaltigen Einheit von Luft und Licht, Farbe und Raum vollständig untergeordnet und Courbets Juratal muß malerisch mit den Idyllikern und mit Koch verglichen werden. Das Licht ist ihnen freilich die Hauptsache, jenen die Einheit durch Zeichnung.

So sind die Meister der neuen Schule von Fontainebleau ganz gewiß kaum Gegner der alpinen Landschaft an sich. Sie sahen nur wieder etwas anderes im Gebirge, sie waren durchaus unzufrieden mit den Gebirgsmalern vor ihnen. „Kein Maler hat noch die Gebirge dargestellt, selbst keiner der alten Meister. Die Wasserfälle von Ruysdael und Everdingen kommen nicht recht aus der Höhe. Salvator Rosa hat Felsen dargestellt, er ist aber am Fuß der Berge geblieben. Und was die gläsernen Bilder von Calame und Diday betrifft, die doch das Glück hatten, in der Schweiz zu wohnen, so kann auch der bereitwilligste Beschauer darin die Alpen nicht sehen. Die schlechten Maler geben kleine Hügel mit Mehl bestreut für Firnen der Alpen aus“ (Bürger 1846).

Also sie meinten und bildeten sich was darauf ein, die Alpen entdeckt zu haben. „Die meisten Landschafter begehen den Fehler, ihre Arbeit immer mit dem Aufbau des Schauplatzes anzufangen und dann erst zu versuchen, den Himmel mit dem Erdreich zusammenzustimmen.“ Den Fehler überwanden sie. Was immer sie darstellten, sollte eine Einheit sein von Körper und Luft.

Tatsächlich war ihr neues Wollen, ihr neues Auge und entschlossenes Malen auch der künstlerischen Erweiterung der Alpenschönheit und Alpenmalerei von denkbar stärkstem Vorteil.

Abb. 122. Sperl, Blick von Staudach aufs Gebirge.

Die deutschen Meister der Landschaft vor den Bergen

Das neue malerische Ideal, das die Rousseau, Courbet und Corot an Stelle der alten Landschaft erhoben, siegte erst am Beginne der vierziger Jahre. Dieser Sieg entzog in Künstlerkreisen das Interesse für die alten Hochgebirgslandschaften. Das erfuhr Calame am stärksten in Paris.

In der deutschen Malerei wurde die neue Schönheit nicht so programmatisch gefeiert und verteidigt wie von den Landschaftern an den waldreichen Ufern der Seine. Doch auch in Deutschland wurde das neue Ideal, dessen Epigenese schon gegeben wurde, von einzelnen da und dort ganz zur gleichen Zeit verfolgt wie in Frankreich. Das hat die große Berliner Jahrhundert-Ausstellung weiten Kreisen klar gemacht, nur als Programm angesehen und auf die Stärke und Einseitigkeit hin geprüft, hat die Schule von Fontainebleau das neue Ideal zuerst und feierlich in die große Welt eingeführt.

Beim Überblick der Entwicklung der alpinen Landschaft im 19. Jahrhundert wird der Vorteil Deutschlands im Kampfe um den Besitz einer neuen Schönheit klar.

Die einzelnen stillen und voneinander unabhängigen Hasser der Vedute und luftloser Linienkonstruktionen verfolgten das neue Ideal da und dort, im Gebirge und in der Ebene, in den Alpen und am Meer, und als sie sich dann in München, freilich später als die Maler von Fontainebleau, zusammenschlossen, da fehlte dem Programme nicht die Stärke der Überzeugung, aber die Einseitigkeit im rein thematisch landschaftlichen Sinne. So blieb man hier unentwegter den Bergen treu, und indem man sie nur von etwas weiterer Ferne bewunderte und malte, wurde die Propaganda für die Alpenschönheit um eine Gabe voller künstlerischer Intensität bereichert.

Wer war nun in Deutschland der Führer jener Bewegung, die für Frankreich kurzweg mit der Schule von Barbizon oder von Fontainebleau bezeichnet sei?

Ihr unmittelbarer Vermittler war Teichlein. Aber ihr Führer war kein anderer als Christian Morgenstern. In seiner Stellung zu der früheren Landschaft, durch die Sicherheit, mit der er früher als andere und intensiver den neuen Weg zu finden und zu verfolgen wußte, durch die Größe seines Werks, durch seine technische Tüchtigkeit und nicht zuletzt durch das frohe Eintreten für das neue Ideal anderen gegenüber, zeigte er alle Gaben, die dem historisch anzuerkennenden Führer zu eigen sein müssen. Auch hat Morgenstern, wenn ihm alle jene Gaben gefehlt hätten, immer noch Anspruch, wenigstens als ein erster genannt zu werden, da er offenbar aus eigener Anschauung heraus, nicht erst durch unmittelbare Beeinflussung und Überredung eines anderen, der Kunst neue Wege gewiesen.

Morgenstern hat sich seine erste technische Schulung im Dienste der Guckkastenkunst und des reisenden Panoramamalers Suhr erworben. Als Schüler des Hamburger Malers Benediren erwarb sich Morgenstern 1827 durch eine Waldpartie mit Sumpfwasser ein Stipendium zur Reise nach Norwegen. Zwei Jahre später siedelte er nach München über, und hier fiel er durch das, was auch ihn nordische Luft und Landschaft gelehrt, sogleich auf. Seine wolkenreichen

Abb. 123. Thomas Ender, Aussicht vom Gamskarkogel auf die Salzburger Gletscher bei Hofgastein. (Aquatinta.)

Lüfte über weiten Ebenen gefielen ungemein, so daß, wie ein Zeitgenosse von 1867 schrieb, „ein bis dahin unbeachteter Reichtum von Naturschönheiten erschlossen wurde, den wir nur in Felsschluchten, bei Wasserfällen, im schneeigen, eisigen Hochgebirge aufgehäuft glaubten.“ Freilich ist da dem Zeitgenossen wieder einmal ein kleiner historischer Irrtum unterlaufen, denn gerade die alten Idylliker holländisch-niederländischer Schulung haben auch schon an dem flachen Vorland malerische Freude gehabt, nur so wie Morgenstern das gab, sein Vermögen, vor allen Dingen das Atmosphärische zu geben, Licht und Luft wie durch leichten Dunst zu verbinden — das war ein Neues und viel Bedeutendes. Aus Morgensterns starker Liebe zu heimischer Heidelandschaft erwuchs hier neue Kunst auf Bayerns blühenden Mooren vor der Kette der Alpen. — Ohne also die Maler von Fontainebleau zu kennen, kommt er als starkes, gesundes Kind seiner Zeit zu neuer Heimatsfreude und Heimatskunst. Und nach den Erfolgen Morgensterns zu schließen, muß er doch schon Mitte der vierziger Jahre ein Publikum in Deutschland gefunden haben, das tatsächlich bereits reifer für die ungewohnte Schönheit war als das von Paris. — Liebte Morgenstern als meteorischer Maler das Meer — so fand er hier die großen Seen — also an thematischem Reichtum stand er nicht etwa hinter den damals berühmteren Waldmalern von Fontainebleau zurück — er übertraf sie. Etwa vom Jahre 1843 ab, als er das hintere Zillertal kennen gelernt hatte, kommt in seine stille, ruhige Landschaft ein wilderer, energischer Charakter, der aber doch von allem Pathos früherer Maler, auch dem Calames, glücklich sich freihielt. Auch auf ihn konnten deshalb die großen Calameschen Landschaften, die er 1850 in Leipzig sah, keinen großen Eindruck machen. Er schreibt: „Die großen Landschaften von Calame sind bei weitem nicht so besonders, als ich sie mir vorgestellt, aber die Größe frappiert;

Abb. 124. Julius Lange, Gosausee mit Dachstein. (Morgenstimmung.)
Neue Pinakothek, München.

außer dem kräftigen Kolorit gaben sie mir nichts zum Lernen. In München werden bessere Landschaften gemalt, wie ich überhaupt immer mehr sehe, daß bei uns in München eine treffliche Kunstrichtung ist."

Morgenstern hatte tatsächlich recht. Er war sogar technisch Führer und einer der ersten, der — aus Konsequenz der Luftmalerei heraus — Asphalt von der Palette so gut wie ganz verbannte. „Nur bei Mondschein gebrauchte ich ihn — letztere Jahre gar nicht mehr."

Als Maler der Alpen, und zwar gesehen durch die feuchte symphonische Luft der blühenden Moore und der blauenden Seen des bayerischen Oberlandes, kündete er dieser Landschaft Vorzug noch vor norddeutschem, sonnigen Haideland, vor den Wäldern von Fontainebleau. Denn gerade die Berge, die unser Oberland abschließen, geben den Begriff der Ferne, und die Schönheit der weiten Welt wird durch die dunstig gesehene Kette der Alpen geradezu zu einer künstlerischen Umschreibung von Unendlichkeitsvorstellungen.

Morgenstern starb 1867. Andere hatten mit ihm, das gleiche, neue Gebiet gepflegt.

Zunächst ist an Hermann Kauffmann zu denken. Auch er war Hamburger. Der gab schon 1829 auf einem Bilde die bayerische Hochebene, luftig und leicht gesehen. Ganz wie Morgenstern tritt er hier nicht als Fortsetzer der Kobell und Wagenbauer auf, sondern als ein neuer, der auf viel Altes verzichtet, und gar viel Neues gibt und sucht.

Abb. 125. G. Seelos, der Schlern mit dem stillen See.
(Lithographie.)

Neben Morgenstern lebt Eduard Schleich der Ältere neuer Schönheit. Auch im Werden unterscheidet er sich von den eben Genannten. Als Autodidakt geht er in der Alten Münchener Pinakothek bei den großen Niederländern, bei Goyen und Ruysdael in die Schule. Dann findet er im Wandern in den Bergen Führer unter den Lebenden: Ezdorf, Morgenstern und Karl Rottmann. — Man vergesse nicht, wie Morgenstern und Rottmann, die gemeinhin wie Pole angesehen werden, und deren Richtungen tatsächlich weit voneinander wegführen, doch nicht nur persönlich, sondern rein künstlerisch sich und andere auch einen.

Anton Teichlein, der während eines fast zehnjährigen Studiums in Paris von den Münchnern, am stärksten durch Dupré und Rousseau, beeinflußt wurde, ist als Maler der Bayerischen Hochebene nicht hervorgetreten. So hervorragend er auch als geistiger Vermittler war, hier steht er hinter den nur mittelbar folgenden Neuerern zurück.

Auch Schleich empfing die starken Eindrücke, z. B. der Stimmungsbilder A. G. Decamps, erst nach dem entscheidenden Schritt ins künstlerische Neuland. Der Einfluß Corots, Daubignys u. a. auf Jakob Emil Schindler (1842—1892) führt uns gleichfalls weg vom Vorland der Alpen. Er malt die Alpen gern nur bei schlechtem Wetter, sonst sind sie ihm künstlerisch unmöglich! Auch auf Adolf Lier, der erst 1849 Maler wurde, wirkten Corot, Daubigny und Dupré. Ganz wie die beiden Ed. Schleich malt er die Alpenkette außerordentlich gern und klein, wie eine feine, aber lange, bläulich schimmernde Wolkenreihe, die am Horizonte auftaucht, und in der alle Farben spielen. Von den vielen Schülern

Abb. 125. Leop. Rottmann, Schötelkar und Soyern.
(Aquarell in der K. Graphischen Sammlung, München.)

Liers, die zumeist den fernen Alpen treu blieben, ist Joseph Wenglein sicherlich einer der bedeutendsten. Seine Bilder haben durch Luft und Anordnung und Linie eine Wucht, die an die nahe, gewaltige Bergnatur, stärker gemahnt. Sein Bild „Spätherbst bei Tölz" gibt in düsterem Kolorit die große Monotonie vor den Bergen durch geistreichen Ausgleich aller malerischen Gewichtsfaktoren.

Wenglein wählt sich gern die große Einsamkeit vor den Bergen, die steinigen Betten der Bergströme, die Moore. — Ähnlich Wenglein sucht H. Bürgel im Vorland der Alpen nach Motiven, die neue Reize enthüllen. Die Hochmoore haben's ihm angetan. In seinem Bilde „Herbsttag im Hochmoor von Hohenaschau" ist das Problem in Darstellung nicht so auf die Form als auf die Spiegelung des Lichtes gestellt. — Ein Starker ist auch Ludwig Willroider auf diesem landschaftlichen Gebiete. Hier ist auch in den Felswänden, in dem Felswinkel der Zauber feuchter Luft das malerisch beherrschende Problem gewesen. Mit Willroider ist der zu früh verstorbene Sion Wenban wegen seiner feinen Radierungen zu nennen. Auf gleichem Gebiete eröffnet Carl Küstner wiederum neue malerische und kompositionelle Probleme und Perspektiven. — Joseph Wopfner zeigt uns am häufigsten und besonders in seinen kleineren Bildchen mit ganz erstaunlich fein ausgebildetem, feinfühlendem Auge die Berge, die dem Chiemsee die große, immer anders stimmende Umrahmung geben. Unter den Meistern des Chiemsees ist Wopfner ein so großer, nicht nur seiner malerischen Höhe, sondern gewiß auch wegen der ganzen Tiefe seiner Empfindung, die

Abb. 127. Leop. Rottmann, Prien mit Chiemsee.
(Aquarell in der K. Graphischen Sammlung in München.)

durchaus alle unehrliche Steigerung verschmäht. Wopfner sollte uns nicht nur in seinen großen Galeriebildern bekannt sein.

Wie groß wäre allein die Liste der Maler des Chiemsees. Karl Haushofer, der dichterische Sohn des Chiemseemalers Max Haushofer, hat im ersten Bande der „Kunst für Alle“ geschichtlich interessant über diese Sondergruppe von Schwärmern — und Könnern geplaudert. Nur in buntester Reihe sei an ganz moderne wie ältere Maler des Chiemsees und der Chiemseealpen erinnert. Von Max Haushofer, einem Folger Rottmanns, ist unsere Chiemseelandschaft aus dem König Ludwig-Album der Graphischen Sammlung in München (1851). (Abb. 121.)

Ganz wunderbar frisch und groß sehen Paul Thiem und Richard Kaiser, die der Malerei der Gegenwart Ehre machen. Adolf Staebli und Toni Stadler sind nahverwandte große Künstlernaturen. Auch ihr Reich, das sie recht eigentlich malen, ist wie bei den Schleichs die Luft, aber wie weit und rein malerisch bedeutungsvoll ist doch gerade bei ihnen jener kleine Bergstreifen, der die Alpen bedeutet. Staebli wurde von Barbizon beeinflußt, bei Stadler ist an Constable und die großen Holländer zu denken. Auch Sperl gehört zu diesem Kreise von Meistern einer neuen Landschaft vor den Bergen (vgl. Abb. 122).

Franz Seitz und Christian Mali, auch schon Erola, gehörten dem alten Künstlerkreis der Fraueninsel an, deren Künstleralbum, deren Chronika von Ludwig Steub uns mit vielen Berg- und Seemalern bekannt macht. August Geist, Caesar Metz, Ph. Röth, H. Bürgel, L. Neubert, Anton Zwengauer, auch

Abb. 128. Leop. Böscher, Aus den Kärntner Alpen.
(Radierung.)

C. Schweich, H. Gude, Adolf Thomas, Heinrich Steinicke sind Namen bekanntester alter und junger Alpenmaler, die den Chiemsee und andere Seen des Landes vor den Bergen wenigstens bevorzugt haben. Die Liste wäre außerordentlich zu verlängern, wenn man auch Meister wie Spitzweg oder Karl Millner hinzurechnen wollte, die hoch von den Bergen herab die schimmernde Seefläche des bayerischen Meeres mit höchstem, künstlerischem Vermögen wiedergegeben haben. Auf Millners Gemälde in der Neuen Pinakothek in München, Aussichten von der Hohen Kampe, seien kunstfreundliche Alpinisten aufmerksam gemacht. Doch sei die Liste mit einem der bekanntesten Führer der Jugend geschlossen, mit Wilhelm Trübner, der an Können und Entschlossenheit so viele andere überragt.

Meister neuer Synthese.

Die vielartigen künstlerischen Kräfte, die das Jahrhundert nacheinander gezeitigt und gefördert hatte, dienten gleichzeitig der inzwischen mächtig angewachsenen touristischen Eroberung der Alpen aller Gebiete nach Höhe, Tiefe und Weite.

Man möchte lieber nur die Künstler aufzählen, die niemals etwas von den Alpen gemalt, als doch nur wenige von den unzählig vielen Malern zu nennen, die ihr Stärkstes und Bestes auf diesem großen Gebiete der Landschaftsmalerei geleistet haben.

Wieviel Künstler lockte allein das Salzkammergut, besonders Berchtesgaden und der hohe Göll. Ich habe eine kleine Liste von solchen Malern des hohen Göll in meiner alpinistischen Arbeit aufgestellt.

Hier sei nur an Schinkel erinnert, der um 1814 die Salzburger Gebirge gezeichnet hat. Dann an Schirmer, den großen Düsseldorfer Führer.

Abb. 129. J. Alt, Der Dachstein vom Blasen bei Hallstadt.
(Lithographie 1825.)

Zu den wenigen, die auch die Alpen gezeichnet oder gemalt, nicht aus besonderem Drang nach ihrer Schönheit, sondern aus sachlicher Freude, gehören neben älteren wie Klein, Erhard, Bernatz auch M. Pernhart, von Boyen, Köster, vor allen Dingen Menzel. Die Zahl seiner alpinen Landschaften ist nicht groß — aber erstaunlich ist auch hier das, was Menzel so groß gemacht. Die anscheinend herzlose Sachlichkeit führt ihn zu einer Art von Gabe, die mit anderen unvergleichlich bleibt.

1847 zeichnet sich Th. Ender, der zu den Malern des Salzkammergutes gehört, durch Bilder vom Watzmann, vom Hohen Göll in Abend- wie in Morgenbeleuchtung aus (vgl. Abb. 123). Graf Stanislaus Kalckreuth ist ein kraftvoller, pathetischer Schilderer des Obersees bei Berchtesgaden und seiner Bergriesen. In den fünfziger und sechziger Jahren sind Albrecht Zimmermann, Karl Triebel, Mich. Lueger, Alex. Brodszky, Lichtenfels, Jos. Feid, Fischbach, Seidel, Adalbert Waagen Verherrlicher der Sonne, die die letzten blutroten Strahlen auf das Felsenhaupt des Hohen Golls wirft. Hier muß auch Zwengauer genannt werden, dessen effektstarkes Gemälde der Benediktenwand (von 1856) in München zu des Meisters stillen Mooren und Seen pathetischen Kontrast

Abb. 139. A. Böcklin, Hochgebirgslandschaft. (1845.)
(Mit Genehmigung der Photogr. Union in München.)

bildet. Bei den späteren Malern des Hohen Golls in effektvoller Beleuchtung macht sich meist das Fehlen entschiedener, selbständiger Art geltend. Das Motiv ist zur Vedute herabgesunken.

Aus der Verbindung des monumental-linearen Geschmacks eines Koch, und der malerisch-meteorischen Malerei eines Morgenstern, entsteht, stark beeinflußt durch Karl Rottmann, Calame und Schirmer, eine neue alpin-malerische Richtung, deren Haupt etwa in Julius Lange zu finden ist. Julius Lange, dessen Bilder vom Gosausee mit dem Dachstein im Morgenlichte (Abb. 124) und in der Abendsonne mehr der Karl Rottmannschen Art folgen, ist ein entschiedener Vermittler, einer der sichersten Synthetiker jener großen Richtungen, die hier kurz mit Koch Rottmann, und Morgenstern zu bezeichnen sind. Technisch ist Lange einer der interessantesten dieser Epoche. Ganz entschieden war sein Bestreben der Wiedergabe der Licht- und Farbeneffekte mehr zugewendet als der der Form. In Leopold Rottmanns Aquarellen (Abb. 126 und 127), von denen eines den einsamen König Ludwig II. an stillem Bergsee zeigt, sind Linien und malerisch prächtige Farben oft gleichzeitig bestrickend, wenn nicht alles so hart und gar zu aufdringlich effektvoll gegeben wäre. Doch ist er ein treuer Zeichner.

Eine sehr große Folge von Aquarellen Leopold Rottmanns, des Zeichenlehrers König Ludwigs II., wird in der K. Graphischen Sammlung in München aufbewahrt. — In Albrecht Zimmermanns Bildern, mitten aus der Alpenwelt, ist viel weniger von künstlerischer Synthese als von wechselnder Wahl zwischen Calame und Koch und Rottmann und Morgenstern zu reden.

Abb. 131. A. Böcklin, Gebirgssee im Chamonixtal. (1847.)
(Mit Genehmigung der Photogr. Union in München.)

Aber Albrecht Zimmermann kann als Ausgangspunkt einer ganzen Wiener Schule von alpinen Malern angesehen werden, von der August Schaeffers Aufsatz einen besonders guten Begriff gibt.

In den Bildern des A. Hansch (Abb. 133), des Franz Steinfeld, des Leopold Böscher (Abb. 128), des August Schaeffer, des Adolf Obermüllner, des Geiger-Thuring ist meist das Wilde und Sturmdurchtoste der Hochtäler, ist die Wucht der stürzenden Bergwässer, die schreckende Wildnis der Wetter, die über kahle Felstrümmer und zwischen weglosen Wänden hindurchbrausen, die charakteristische Note. — So verliert sich hier selbst Rottmannsche Art; mehr und mehr ist von einer künstlerischen Kreuzung der alten pathetischen Kochschen Richtung und der romantischen Walddichter Schirmer und Lessing zu reden. Viele Bilder solcher und anderer Maler haben durch ihre wildromantische Schilderung, die ganz und gar nicht eine bestimmte Landschaft topographisch beschreiben will, gewiß nichts mit Veduten zu tun — und sind doch künstlerisch nicht höher als solche zu bewerten. Es war gar viel Rezeptmalerei, und Erzeugnisse der Gefallsucht und eigenen künstlerischen Willens lassen sich da nur umständlich trennen und nennen.

Ist jedoch schon den genannten Malern gegenüber die Bezeichnung Eklektiker wenig gerecht — so ist am allerwenigsten einer der Münchener Maler nicht künstlerischer Bastard, sondern ganz Rasse: Heinrich Heinlein (Abb. 134). Seine Art, sein Bildgeschmack ist von vornherein ausgeprägt, selbständig. Unbewußt scheint er die verschiedensten künstlerischen Impulse seiner Zeit in seinem

Abb. 132. A. Achenbach, Wasserfall in Süd-Tirol.
(Lithographie von Würthle.)

Wollen vereint zu haben. Zeichnung und Malerei seiner wilden Gebirgsbilder sind immer ganz eigen und stark. Heinlein hat nichts von der Proteusnatur Zimmermanns — er muß über ihn gestellt werden, wenn er auch viel weniger Schulmann gewesen als jener.

Sonderbar, trotz so vieler starker Vertreter dieser von Heinlein erst gefühlten unruhig-pathetischen Hochgebirgslandschaft, trotzdem die produktivste

Abb. 133. Anton Hansch, Wetterhorn.
(Gestochen von B. Post.)

Zeit dieses Geschmacks uns näher liegt als die der Morgensternschen Richtung, ist sie jetzt künstlerisch ausgestorben. Nur die größere Ruhe, von der diese stürmischen Pathetiker ausgingen, hat allein ihre keimende Kraft bewahrt.

Aber sobald nun der Blick von den Heinlein und Zimmermann auf ein weiteres kunstgeschichtliches Gebiet eingestellt ist, wird an letzte Calamesche Schöpfungen, an Dorésche wilde Gebirgsphantasien zu denken sein, wie an wenig trennbare Gleichzeitigkeitserscheinungen und auch an jenen großen Einzelgänger dre Schweiz: Arnold Böcklin.

Abb. 134. Heinr. Heinlein, Bei Pieve di Cadore.
(Lithographie von Hohe.)

Böcklin und andere Symboliker der Alpenwelt

Böcklin war ein Schüler Calames. Seine allerersten Landschaften (vgl. Abb. 130 u. 131) gleichen denen Calames auffallend. Wenn Böcklin der landschaftlichen Auffassung seines Lehrers treu geblieben wäre, so wäre er nie der große Eigene geworden. Auch von Schirmer entfernte er sich weit.

So darf ihn die künstlerische Entwicklungsgeschichte der Alpenlandschaft übergehen — denn was er uns gab, wie kein anderer, sind Bilder der Natur der Alpenwelt, es ist die Seele, der Schrecken, die Furcht, die Macht, die in uns die Welt der Alpen weckt. Davon raunen uns seine Schöpfungen des Tatzelwurms, des Panischen Schrecks, des Prometheus, des „Schweigen im Walde" packende Worte zu. Er staffiert seine Bilder nicht mit mythologischen Erscheinungen und Figuren wie frühere — er gibt den großen Mythos der Welt als ein unlösliches; das Pandämonische ist's, was er uns gibt wie ein Neuschöpfer.

Zu Böcklin, in diesem Sinne aufgefaßt, zählen eine Reihe anderer Künstler. Aber der Abstand ist groß und um so fühlbarer, je mehr äußerliche Ähnlichkeit mit Böcklin in Bildern anderer gesucht wurde.

Auch Max Klinger in seinen Intermezzi hat selten etwas von solch pandämonischer Schöpferkraft auf diesem Gebiete. Denn so viel monumentaler seine Gebirgslandschaften gezeichnet sein mögen — der Kentaur, der vor

Abb. 135. Hans Thoma, Stiller Morgen im Lauterbrunner Tal.

der Schlange erschrickt, der Mann mit der Brille auf dem Gipfel, dürfen mit Böcklinscher Kunst nicht verglichen werden. Es sind Allegorien, Landschaften mit mythologischen Figuren oder witzige Paraphrasen über Schwächen der Menschheit von heute. Nur der Riese zwischen den Bergriesen auf der Radierung „Integer vitae selerisque purus" hat pandämonische Wucht.

Einige Schöpfungen Hans Thomas sind an Kraft allegorisch-einfacher Wirkung gewiß stark, aber mit Böcklinscher mythischer Schöpferkraft wetteifern sie ohne Erfolg. Doch ist sein Lauterbrunner Tal wieder eine neue Offen-

Abb. 136. Emil Lugo, Wengernalp. (1881.)
(Aquarell in der K. Graphischen Sammlung, München.)

barung dieses tausendmal gemalten Naturausblicks (Abb 135). Hier denke man auch an schlicht-träumerische Schöpfungen Schwinds, wie die „Jungfrau", oder seine Nixen und Alpenseen. Das sind schönste Bilder zu einem Kapitel vom Singen und Sagen der Alpennatur.

Dann ist hier an Hegenbart, an Erler, an Reinhold M. Eichler, das Mitglied der „Scholle", zu denken, der mit echtem Dichtersinn und malerisch großem Empfinden den Herbst wie einen weit übermenschlichen Genießer voll stillen Humors in den Bergen liegen sieht. — Auch Schiestls „Berggeist" und Alois Kolbs „Paradies" und die phantastischen graphischen Schöpfungen Kreidolfs, Rolf von Hörschelmanns und H. Tillbergs sind hier nicht zu vergessen — aber Hendrichs und so manches anderen bösen Böcklin-Imitators wird ungern gedacht. Auch der Engländer Britton Rivière ist viel zu reflektiv als schöpferisch packend, wogegen die weichen Bilder Gleyres, dann Dielitz' „Alpenmärchen" und Bodes weitbekannte „Alpenbraut" in der Schackgalerie mehr dem mythologischen Genre angehören. Eine eigene Art bilden einige Zeichnungen und Bilder Eugen Berners, in denen er Berggestalten grotesk-romantischer Form zeigt, ohne sich etwa eines dummen Scherzes schuldig zu machen wie neuere Postkartenzeichner, die allerlei moderne Gestalten aus Bergformen bilden. Aber auch zu dieser Art von personifizierender Alpendarstellung, die durch kleine Geister sich völlig verflacht hat, ließe sich eine interessante alte Genealogie aufstellen, in der Namen größter schöpferischer Maler nicht fehlen.

Abb. 137. Elija Walton, Mte. Viso vom Col de la Croix aus. (1868.)

Neue Meister der alpinen Ansicht

Viele Maler wurden schon genannt, die unter dieser Überschrift eingehend zu charakterisieren wären.

Waldmüller und die beiden Alt müßten bei gründlicher Betrachtung an die Spitze solcher Illustratoren gestellt werden. Sie sind Meister und frei von jeder Richtung. Sachlichkeit und Können zeichnet sie aus. Künstlerische Empfindung macht aus ihren Ansichten Kunstwerke (Abb. 129).

Hier mögen nur noch wenige Namen aufgezählt werden, die es mehr oder weniger verstanden, aus Ansichten ein Künstlerisches zu machen. Wer den Abstand fühlen will von der populär beliebtesten Illustration und der gewählten künstlerischen, mag Bilder dieser Meister mit jenen Illustrationen vergleichen.

Andreas Achenbach ist durch künstlerisches Wollen, wie durch erstaunliche Produktivität einer der bekanntesten Meister auch der alpinen Landschaft (Abb. 134). Graf Stanislaus von Kalckreuth ist als Darsteller der Bergriesen für jene Zeit kühner, einfacher als Achenbach. Das Weglassen aller Gefühlsakzessorien, all jener Mittel, die leichter die Menge anpacken, war damals ein Wagnis. Die Erinnerung, daß Kalckreuth ein Schüler des Waldromantikers Schirmer war, muß die Achtung vor den Schöpfungen des alten Kalckreuth noch verstärken. Ein anderer Schüler Schirmers, Emil Lugo, rühmt durch Eigenart seiner Gaben ebenfalls die außergewöhnliche Lehrgabe Schirmers. Lugo, dessen aquarellierte Zeichnung Wengernalp in der Kgl. Graphischen Sammlung in

Abb. 138. Elija Walton, Pointe de Tenneverges, etwa von Sixt aus. (1868.)

Abb. 139. Edward T. Compton, Aus dem Kaprunertal.

Abb. 140. H. B. Wieland, Bergdorf. (Aquarell 1910.)

München bewahrt wird, nähert sich hier in der natürlichen Straffheit der Linie, in der klaren Stilisierung des monumentalen Bergbildes Segantini und den Führern unserer starken Jugend wie Erler und Wieland (Abb. 140). Der sicheren Wiedergabe wegen von Linie und Form muß hier auch Karl Albert Baurs alpiner Zeichnungen gedacht werden.

Den dramatischen Meistern aus der Wiener Schule ist der Schweizer J. Gottfried Steffan verwandt, einer der selbständigsten Schüler des alten W. von Kaulbach. Er ist Meister wildromantischer Gebirgsszenerien.

Steffan hat jedoch nicht etwa nach einem Rezept geschaffen. Es gibt eine ganze Reihe Alpenlandschaften von ihm, die die Natur in aller Ruhe geben und allein durch malerische Qualitäten ihren Wert behalten. Karl Ludwig war Piloty-Schüler in München. Das Atmosphärische gibt seinen Bildern eine verhaltenere Sprache als den Bildern Steffans. Sein „Albulapaß" möge mit theatralischen Alpenprospekten des 18. Jahrhunderts verglichen werden, um das künstlerisch Trennende zweier Jahrhunderte kennen zu lernen.

Aus dem Wiener Künstleralbum ist die Vorlage unserer Abbildung G. Seelos „Schlern". Wuchtig die Formen, dramatisch das Wetter, das war — allerdings nur eine Zeitlang als Wirkung des Lehrers Albert Zimmermann — in Wien bevorzugter alpiner Geschmack (Abb. 125).

Otto von Kameke und J. Schoyerer gehören zu den durch Produktivität großen Alpenlandschaftern. Sie sind viel mehr tüchtige Eklektiker als Synthetiker und interessieren immer rein gegenständlich den Alpenfreund. — Ganz ein

Abb. 141. Ernst Platz, Wetterhorn.

anderer, einer für sich, ist dagegen Otto Strützel. Er ist einer unserer jüngern Meister, das erkennt man aus der Art, wie er die Landschaft sieht, wie er zeichnet und malt — und radiert. Neben ihn wäre der durch seine feinen landschaftlichen Radierungen bekannte Landschafter Meyer-Basel zu stellen, der wenigstens auch einige Hochgebirgslandschaften mit der Radiernadel festgehalten hat. — Unter den Wildmalern des Hochgebirgs, die sonst hier nicht genannt werden sollen, sind den Kunstfreunden O. Recknagel, A. Fink und L. Voltz gut bekannt. Als tüchtigster und selbständiger Viehmaler der Alpen kann neben Koller, P. Meyerheim von seinen vielen Fachkollegen nicht verschwiegen werden, denn er gibt auch das Landschaftliche wahr und künstlerisch frei und eigen. In bunter Reihe aber sei nun an F. Feldhütter — einen der moderneren Maler des Hohen Gölls, an Graf Ferdinand Harrach, den dramatisch-pathetischen Schilderer, an A. Rieger und den alten Heilmayer, zwei sehr beliebte und fruchtbare Meister starker Vollmondeffekte im Hochgebirge, erinnert.

Von Werken, die uns leider immer noch mehr ans Theater und an sentimental-romantische, nächtliche Dramen erinnern — und recht selten an die große, einfache Welt des Gebirgs, ist gut und heilsam zu Meistern schlichter, aber tüchtiger Art zurückzukehren. Zu den Großen der alten Generation ist da vor anderen Waldmüller zu rechnen. Waldmüllers Zeitgenosse Bürkel, dessen eigentlichstes Gebiet, ähnlich dem Waldmüllers, das Genre war, hat leichteren Erfolg. Im

Abb. 142. Eugen Bracht, Monte Rosa im Abendlicht (1906).

böſeſten Wetter führt er uns auf die Straßen des Hochgebirgs, in die Orte, vor die Wirtshäuſer, zu den Fuhrknechten, auf die Viehmärkte und überall dahin, wo Naturvolk beiſammen — aber immer iſt's die Natur ſelbſt, Wetter und Wind in den Bergen, die er mit feinem Pinſel und guten Farben und gutem Sinn für das meteoriſche Problem des Jahrhunderts in unzähligen Bildern und Bildchen malt.

Das Kapitel von der alpinen Illuſtration kann hier nicht behandelt werden. Es genüge im allgemeinen die Erwähnung, daß es im 19. Jahrhundert zumeiſt nicht unſelbſtändige Zeichner ſind, denen wir Veduten danken, ſondern daß die Mehrzahl aller Illuſtrationen von Künſtlern herrührt, die meiſt als Maler tätig waren und als ſolche ſchon genannt wurden. Wenn man an die beiden Alt, Jakob Alt und Rudolf Alt, an Lange, an Frommel, an Wopfner, denkt, wird die ganz enge Beziehung von Malerei und Zeichnung im Dienſte der alpinen Illuſtration ohne weiteres deutlich. Ja, wo die Beziehung fehlt, wird ein Mangel der illuſtrativen Darſtellung ſehr ſtark fühlbar. Die alpine Illuſtration erfordert Künſtler, die maleriſch und zeichneriſch begabt ſind; ſie fordert einerſeits topo-

Abb. 143. Eugen Bracht, Die drei Türme im Gauertal (Vorarlberg).

graphische Treue als Opfer künstlerischer Freiheit, andererseits setzt sie Beherrschung rein künstlerischer Mittel voraus, um auch das Einfachste reizvoll darstellen zu können. Auf die Illustratoren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts möchte ich gerne näher eingehen. Doch mögen unsere Illustrationen der schon erwähnten Villeneuve, Gust. Ad. Müller und J. J. Meyer als Lockung dienen, diesem besonderen Gebiete mehr künstlerische Aufmerksamkeit zu widmen. Sehr viel technisches Geschick ist dort zu finden.

Die älteren fruchtbaren Lithographen im Dienste des Alpinismus, wie Lebschée, Podesta, Würthle, Kappis (nach G. v. Bezold), würden unseren verwöhnten Augen, die in jeder sachlichen Illustration auch künstlerisch angeregt sein wollen, weniger genügen als jene älteren Meister der Illustration, obwohl auch sie in vielem sich diskreter und tüchtiger Kunstmittel bedienten.

Neuere Illustratoren nennen, hieße wieder einen Malerkatalog schreiben. Die Namen Püttner, Bautier, Zügel, Haushofer, Diez, Heyn, sogar Anton von Werner, würden dann aber nur erinnern, wie umfangreich ein solcher Katalog werden würde, wenn er auch nur die Tüchtigsten nennen sollte.

Wäre doch über Rod. Töpffer, den Humoristen unter den begeisterten Alpinisten, über Gustav Doré nicht mit bloßer Erwähnung hinwegzugehen, denn schon eine Auseinandersetzung über deren Verhältnis zur Kunst, zur Illustration, zur Propaganda des Alpinismus würde weiten Raum beanspruchen.

Abb. 144. Giovanni Segantini, „Werden“. (Mit Genehmigung der Photogr. Union in München.)

Abb. 145. Giovanni Segantini, „Vergehen“. Mit Genehmigung der Photogr. Union in München.)

Abb. 146. Fritz Baer, Das Moostal im Ferwall, von Goelzig aus.

Unsere modernen Illustratoren, wie Compton, Platz, Reschreiter, Otto Barth und so viele andere, liefern Beweise genug, daß die alpine Illustration ein Gebiet der angewandten Kunst bedeutet, das für Darsteller wie Betrachter deshalb so schwierig ist, weil es zu gleichen Teilen der Kunst wie kritischster Sachlichkeit angehören muß — um vollen Wert zu behaupten.

Die alpine Illustration der Gegenwart sollte uns eindringlichst sagen, daß die Konkurrenz der Photographie sich nicht als Schädigung erwiesen, sondern als Ansporn. Und wenn die Photographie andererseits weite Gebiete der Darstellung der alpinen Kunst nimmt, so sei das als große Befreiung empfunden und schließe in sich eine künstlerische Förderung: die der Photographie im Dienste der Orientierung und der Ansicht. Die Alpenfreunde aber sollten ihre Ansprüche an die Alpenmalerei etwas modernisieren: Man verlange von der Photographie allein, was Sache der Photographie: topographische Genauigkeit —, von der Malerei aber, was Sache der Kunst ist: Charakteristik — persönliches Gesicht.

Abb. 147. Gustav Bechler, Alpenlandschaft. (1909.)

Eroberer letzten Gebiets

Wie hat Töpffer Calame angespornt, die höchsten Regionen der Alpen zu erklimmen und dort eine neue Welt malerisch zu gewinnen. Dem kränklichen Calame blieb dies Gebiet versagt, das für einen modernen Alpinisten erst das wahre ist.

Wer hat es künstlerisch erobert?

Wohl niemand anders als der schon genannte Engländer Elja Walton hat als Künstler die Welt der Gipfel als erster erobert und gleich systematisch studiert. Er ist wohl der erste, der neue Früchte gewinnt aus der Begründung des ersten großen englischen alpinen Klubs. Er ist geistreich als Zeichner und geschickt als Maler. Er korrigiert Ruskin und verbindet unsere moderne alpine Anschauung bewußt mit Turner. Er tadelt, bei Ruskin-Turner seien die Aiguilles oft zu schwach gezeichnet, die Schatten seien oft unmöglich und noch schlimmer sei die Übertreibung der Kurven in den Bergformen. Doch verteidigt er auch wieder Turner als bewußten Übertreiber. Walton gehört übrigens durch seine ganze Neigung zum Unterrichten zu der nicht kleinen Zahl von systematischen Lehrern der Alpenzeichnung, von denen hier wenigstens noch Wagenbauer und Heilmann genannt seien (Abb. 137 u. 138).

Aber wie groß ist nun schon das Gebiet der eigentlichen Gipfelmalerei. Beherrscht es nicht offensichtlich die Interessen der meisten Alpenlandschafter von heute?

Abb. 148. Karl Haider, Das Mangfalltal mit Kloster Weyarn. (Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München.)

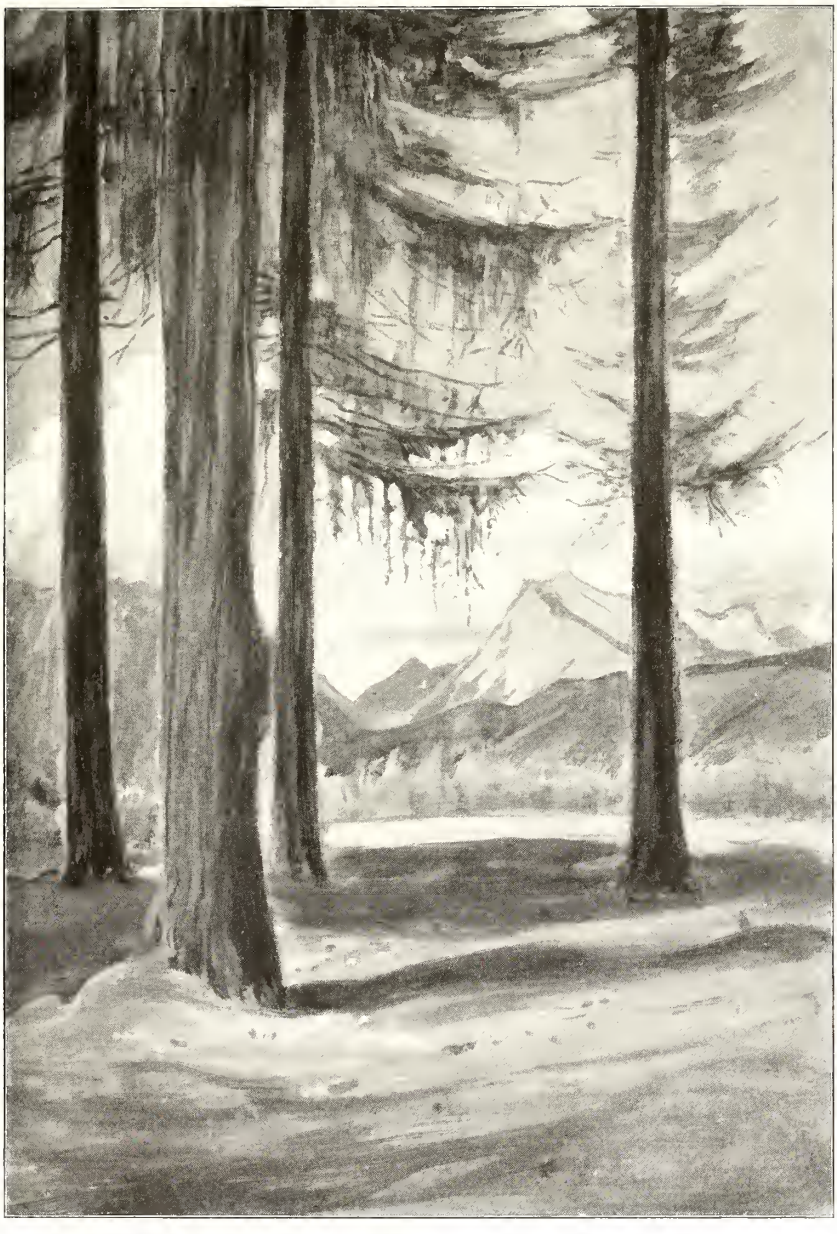

Abb. 149. Eugen Berner, Bei Seefeld i. Tirol.

Friedrich Wasmann ist von den deutschen ein erster Maler letzter steriler Höhen. Einer der tüchtigsten auch auf diesem Gebiete ist der ältere Compton (Abb. 139). Vielleicht ist keiner so künstlerisch und technisch reif, Zeichnung von topographischer Genauigkeit mit künstlerischer Art zu durchdringen.

Nach dem jüngeren Compton ist Zeno Diemer zu nennen. Über viele

ragt aber Hans Beatus Wieland. Er macht sich die Gletscherbahnen zunutze und wohnt zeitweise nächst den Firnen (Abb. 140).

Macco ist auch eigentlich ein Meister der höchsten Spitzen. Er ist, mit Platz verglichen, mehr Maler und Bildschaffer, die Lust an der dekorativen Kontur, größere Vielseitigkeit zeichnet Platz aus (Abb. 141). — Recknagel, Kamlah, Hünten, Heinisch, Nowak, Köppel, Franz Hoch, Leonhardi, Palmié seien hier nur als Gipfelmaler genannt, obwohl sie auch auf anderen Gebieten alpiner Malerei, die hier leider nicht behandelt werden können, weiten Kreisen bekannt sind.

Es ist wohl nicht zufällig, daß sich nun ganz besonders an die Dolomiten Namen der Darsteller des höchsten und letzten alpinen Gebiets schließen.

Segantini, der Erfüller des malerischen Programms des letzten Jahrhunderts

Segantinis adelige Schöpfungen sind dem Alpinisten wohl vertraut. Über des Künstlers eigenen Entwicklungsgang sind wir alle durch eine reiche Literatur gut unterrichtet. Der Herbst des Jahrs 1899 raffte ihn dahin. Er steht also am Ende des Jahrhunderts und von ihm aus sei auf das ganze Jahrhundert zurückgeschaut.

Wie steht er in der Entwicklung der alpinen Malerei des 19. Jahrhunderts?

Ist nicht das ganze Werk Segantinis wie Erfüllung vieler Hoffnungen und Pläne und Malertheorien des Jahrhunderts?

Koch wollte große Linie und großen Gehalt. Sein Wollen war groß — und immer weithin, bald stärker, bald schwächer war sein Wirken wirksam. Aber sein malerisches Können versagte, sein Blick war romantisch verschleiert, sein Leben zu sehr den Alpen entrückt.

Hat Kochs Wollen ein anderer als Segantini erfüllt mit seinen klaren Bergformen, seiner sicheren malerischen Technik? Wer lebte mehr in den Alpen, in der Luft und der Seele der Alpen? Wie verschwindet da doch das Wollen Kochs, der sich, mehr Römer als Älpler, doch so gern „Tiroleſe“ auf seinen Bildern nannte?

Und wie schwach und theatralisch ist die Welt in den Alpen Kochs! Und wer könnte mehr Dichter mit Farben sein als Segantini und dem tiefen Gehalte seiner Schöpfungen nach?

Aber das andere Ideal der Maler des 19. Jahrhunderts, das Problem von Luft und Licht, das Problem meteorischer Malerei von Turner und Corot und Morgenstern und Schleich — hat das nicht auch triumphiert in Segantinis Schöpfungen? Denn nicht an Nebelschwaden und Dunstschleier ist die meteorische Malerei gebunden. Wer die Luft so klar gibt wie Segantini, wer so die Farbe verehrt, wer die Firnen so umlichtet und denen da unten die Klarheit der letzten Höhen bringt, der ist Erfüller und Führer weithin.

Segantini hat ganz besonders in Italien eine große Nachfolgerschaft hochalpiner Maler. Francesco Vitalini, Bartoluzzi, Belloni, Maggi, Ciardi, das Haupt der modernen venetianischen Schule, Fornara, die Schweizer Cardinaux, Colombi u. a. sind Maler der höchsten Matten und der schneeigen leuchtenden Zinken. Die alpine Schönheit, die sie geben, ist mit der Segantinis unverkennbar verwandt.

Abb. 150. Alfr. Bachmann, Tauwetter im Hochgebirge (Bodensee).

Schluß — Ausblick

Noch viel weniger als die anderen Teile geht dieser Abschnitt darauf aus, viele Namen zu nennen, und wie zuvor kommt es uns nur darauf an, Richtungen anzugeben, bisher der Entwicklungen — nun der Möglichkeiten.

Wo sind wir nun? Zeigt sich Erschöpfung, Verzicht oder Gewinn?

Die Gebiete der Alpenwelt sind nun wohl alle erobert, d. h. die Gipfel und Täler, die Zinken und Mauern, die felsigen Hänge und die grünen Matten, die Weiten der Höhen, die Schneefelder und Firnen.

Aber ist damit eine Zeit eingetreten, die kein neues alpinkünstlerisches Sehen, Sehnen und Hoffen, Wollen und Neuschöpfen erwarten ließe?

Die unzählbare Menge, von Alpenlandschaften die jetzt gemalt werden, ist nur Folge großer Alpenfreude. Von der Tüchtigkeit der Kunst der Gegenwart aber sagt die Menge der Maler nichts. Die Masse birgt nicht das Geringste für die Zukunft. Aber welche Neuheit der Anschauung, der künstlerischen Neigung und Kraft!

Was geben uns allein führende alpine Künstler wie die Erler-Samaden, Hans Beatus Wieland und Richard Pietzsch, Karl Reiser, Bachmann, Eugen Bracht und Fritz Baer, dann Paul Crodel, Lehmann, und Graphiker wie Paul Bürck und Gustav Bechler, Walter Klemm, Daniel Staschus, Hans Neumann jr. und Meyer-Basel. — Und wie ganz anders und eigen und stark wirken neben jenen Meistern großer Form und selbstbewußter Einfachheit Maler-Dichter wie Rudolf Sieck oder Haider, der jugendlichste unter den Alten, oder Kubierschky und Bauriedl und Eugen Berner, dessen klare Lüfte

Abb. 151. Paul Crodel, Wintermorgen im Engadin.

und einsame Lärchen auf hohen Matten wie frohe Lieder uns anmuten, zukunftssicherer Jugend. Werke solcher Meister sind Dichtungen im Sinne der verstärkten Konzentration der Wirklichkeit.

Mit diesen wenigen Namen moderner Künstler sind Richtungen der neueren alpinen Landschaft bestimmt. Die einen Maler legen die stärkste Betonung auf die ruhige, monumentale Form der Berge und der Bergteile, andere wählen nur kleine Teile, einen Hang, einen Felsen, eine Schneehalde, fast alle aber reizt das ganze große Gewebe von Lichtern und Farben, von Linien und Maßen, von Nähe und Ferne.

Doch hüten wir uns, nun gleich wieder neue Begriffe zu prägen nach Art der Systematiker, die froh und stolz sind, wenn sie wieder einen Künstler, wieder eine künstlerische Art in ein bestimmtes „Fach" — des Realismus oder Impressionismus, des Idealismus oder Naturalismus — untergebracht haben. — Auch die malerischen Mittel seien nicht entscheidend für unsere Bewertung. Der eine wird sein Ideal mit feiner Pinselführung verfolgen, der andere mit breiter, der eine mag „pointillieren", der andere mit strichweisem Nebeneinandersetzen die Werte herauszubekommen suchen, die ihm die Natur vorhält. Der eine Künstler hat so gut das Recht, alles in Linien zu sehen, wie der andere nur immer „Töne" sehen mag. — Die Mittel sind nicht entscheidend.

Die große Reihe der hier genannten Alpenmaler vergegenwärtigt uns, daß jede Zeit die Natur anders gesehen, anders dargestellt hat. Innerhalb aber der Zeiten waren immer nur diejenigen Führer, die am tüchtigsten sich der Naturbetrachtung hingaben — und unabhängig von alten Vorbildern.

Abb. 162. Erich Erler, Hirtin an der Quelle.

Abb. 153. Paul Bürck, Trafoigletscher.
(Gemälde.)

Freuen wir uns über die Frische und Entschlossenheit mit der Künstler unserer Zeit das nie sich erschöpfende Problem der Landschaftskunst verfolgen. Vor hundert Jahren war die Nachahmung alter Meister groß aber die Kunst schwach. Sie wurde erst stark, als die Künstler auf so billiges Nachmachenkönnen verzichteten, neue, eigene Wege gingen, trotz anfänglicher Unbeholfenheit, trotz Anfeindung.

Freilich ist das Neue so wenig an sich das Gute, wie das Alte. Aber diese Rückschau versichert uns vielfach, daß der Beifall der Menge, der jenen Nachtretern leichter zu teil wurde als den neuen Gestaltern, immer auf einer Bequemlichkeit der Anschauung beruhte, die in sich doch zuletzt eine Inferiorität, wenn nicht eine kulturelle Schuld bedeutet wie jede andere Schwäche.

Möchte dieser Rückblick helfen, solche Schwäche zu überwinden, selbstständig und tüchtig zu schauen, Neuland edlen Genußes zu erobern — auch im Gebiete der Alpen.

Künſtlerregiſter

Alle Zahlen verweiſen auf die Seiten. Abb. = Abbildung. Vornamen ſind nur dann genannt, wenn der gleiche Familiennamen mehr als einmal hier vertreten iſt.

Aberli, Abb. Oberhaslital 105, 108, 113, Abb. Mt. Blanc 114. — Achenbach, Abb. Waſſerfall in Südtirol 170. — Adam, 122 (Abb.) — Aegeri 45. — Aldegrever 48, 51. — Alſani 69. — Allom 119. — Alt, J., Abb. Dachſtein 169, 173, 178. — Alt, R. 178. — Alt 173. — Altdorfer 48, 53 u. f. Abb. 55, 56, 57, 58, 59,66, 69, 72. — Amberger 52. — Amman 45. — Apoſtool 112. — Apt 50. — Aretuſi 69. — d' Arthois 94. — Aſſelyn 93.

Bachmann 187 (Abb.) — Bacler d'Albe 117. — Baer 182 Abb. Moostal im Ferwall 187. — Bagetti 117. — Baldung (Grien) 48, 52. — Barbari, Abb. Venedig 24, 25, 32. — Bartlett 145. — Barth 182. — Baſaiti 26, 27. — Baſſani 30. — Battem 94. — Baur 176. Bauriedl 187. — Bechler 183 (Abb.) 187. — Beck 59, Abb. Teuerdank 51. — Begeyn 95. — Beich 101, Abb. 109. — Bellanger 113, Abb. Quelle des Arve 116, 148. — Bellini, Gentile 24. — Bellini, Giovanni 14, 24. — Bellini, Jacopo (Abb.) 13, 16. — Belloni 186. — Benedixen 158. — Berghem 93, 94, 128. — Bernatz 165. — Berner 172, Abb. bei Seefeld 185, 187. — Beſſon 111. — von Bezold 179. — Binck 66. — Biſſolo 27. — Bles 66, 70, 72, 85, Abb. 67. — Blomaert 95. — Boecklin 74, 92, 123, 153, Abb. Alpenlandſchaft 166, Chamonixtal 167, 169, 170 u. f. — Bode 172. — Bodmer, Abb. Suvers 124. — Boels 95. — Bol 72. — Boltraffio 69. — Bortoluzzi 186. — Boſch 70. — Both, Abb. Landſchaft 92, 128. — Bourdon 111. — Bourrit 112, 148. — Bouts 66. — von Boyen 165. — Bracht, Mte. Roſa 178, Abb. Drei Türme 179, 187. — Breu 47, 48, 49. — Bril, Math. 89. — Bril, P. 76, 81 u. f. 91. 93. — Brockedon, Abb. St. Bernhard 144, Abb. Aarfall 143, 145. — Brodszky 166. — Broſamer 52. — Brueghel, Jan 73, Abb. Montmelian 73. — Brueghel, Pieter d. ae. 65, 66, 72, 73 u. f. Abb. Stromlandſchaft 74, Abb. Alpine Landſchaft 75, Abb. Sauls Bekehrung 76, 77, 83, 89. — Bürgel 164. — Burgkmair 47, 48. — Bürck 187, Abb. Traſoigletſcher 190. — Bürkel 177. — Buſſe 80, 135. — Byß 95.

Calame 121, 144, 148, Abb. Mte. Roſa 149, Abb. Col d'Anterne 150, 153, 156, 158, 159, 166, 170, 183. — Campagnola 28 (Abb.), 29 (Abb.), 30 (Abb.), 66, 72, 81. — Caravaggio 70. — Carracci 70, 81, 89, 90, 91. — Cardinaux 186. — Carus 138, 154. — Catel 135. — Catena 27. Chatelet 111. — Charonton 41. — Chavannes 153, Choffard 111. — Ciardi 186. — Claude Lorrain 82, 87, 90 u. f. 92, 121, 139, 146. 153. — Cleef 72. — Cock 72, 73. — Compton 182, 185, Abb. Kaprunertal 175. — Compton d. j. 185. — Conegliano, Cima da, Abb. Colalto 26, Serravalle 27. — Coninxloo 72, 85. — Conſtable 164. — Conti 78, 116. — Corot 154, 158, 161, 186. — Correggio 69. — Courbet, Abb. bei Interlaken 153, 154, 158. — Courtois 92. — Cox 111. — Cozens 142. — Cranach 48. — Crodel 187, Abb. Engadin 188. — Crola 164.

Dahl 126, 137, 140. — Darnstedt 111. — Daubigny, Abb. mer de glace 151, 154, 161. — Decamps 161. — Delarive 148. — Demeuse 110. — Dequevauvillers 111. — Descourtis, Abb. Rosenlauigletscher 106, 108, 109. — Deutsch 44, 45 (Abb.). — Diday 121, 149, 150, 151. — Dielitz 172. — Diemer 185. — Dietrich 94, 97 (Abb.). — Diez, 179. — Dillis 128, 131 (Abb.). — Doré 146, 169, 176. — Dorner 128, 130, 134. — Dürer, 32 u. f. 33 (Abb.), 34 (Abb.), 35 (Abb. Klausen), 36, 37 (Abb.), 39 (Abb.), 48, 68, 104. — Dughet 90. — Dunker 111, 112 (Abb.) — Dupré 155, 161. — van Dyck 81.

Eeckhaut 93. — Eichler 172. — Elsheimer 91. — Ender 117, 159 (Abb. Gamskarkogel), 166. — Erhard, Abb. Bockhartsee 120, 165. — Erler, Erich, 172, 176, 189 (Abb.), 187. — Everdingen 79, 93, 95 (Abb.), 96 (Abb.) 128, 156. — Ezdorf 140, 161. — van Eyck 21, 41.

Fabriano, Gentile, da 14. — Faistenberger 95. — Fantucci 69. — Feid 166. — Feldhütter 177. — Feselen 51, 53 (Abb. Passau). — Finden 145. — Fink 177. — Fischbach 166. — Fohr 135, 146. — Fontana 69 — Fornara 186. — Fouard 91. — Frey 116, 121 (Abb. Mönchsberg). — Friedrich 140. — Fries 153. — Frommel 145, 178. — Früauf 41 (Abb.) — Füßli 97, 104.

Gassel 95. — Gauermann 117. — Geiger-Thuring 167. — Geist 164. — Genoels 93. — George-Julliard 153. — Gessner, Abb. Gleyner See 108, Silva Plana 109, — Giorgione-Tizian 31 (Abb.) — Giotto 11. — Glauber 94, 128. — Gleyre 172. — Glockendon 52. — van Goyen 93. 161. — Gozzoli 9 (Abb.) — Graf 45. — Griffier 95. — Grünewald, 48, 52. — Gude 164. — Gurlitt 140.

Hackaert 94. — Hackert, Karl 113, Abb. mer de glace 115. — Hackert, Phil. 126, 127, 134. — Hacquet 109. — Haider, Abb. Mangfalltal 184, 187. — Hansch 167, Abb. Wetterhorn 163. — Harrach 177. — Haushofer, Abb. Chiemsee 155, 163, 179. — Heemskerck 68. — Hegenbart 172. — Heilmann 183. — Heilmayer 177. — Heinisch 186. — Heinlein 168, 169, Abb. Pieve di Cadore 165. — Hendrich 172. — Heß, H. 132. — Heß, L. 110, 112. — Heyn 179. — Hill 145. — Hirschely 95. — Hirschvogel 54, 65, 66. — Hobbema 91. — Hoch 186. — Höger 117, Abb. Schneeberg 119. — Hoerschelmann 172. — Hogenberg 104. — Holbein 42 (Abb.), de Hooghe 98, Abb. Montmelian 101. — Hopfer 47. — Huber, Jean 148. — Huber, Wolf 48, 53 u. f. Abb. Mondsee mit Schafberg 60, Feldkirch 61, Traunkirchen mit Traunstein 62, Donaustrudel b. Grein 63, 66. — Hünten 186. — Hufnagel 104. — Humbert 152.

Janinet 108, 109.

van der Kabel 93. — Kaiser, R. 164. — Kaiser, E. 139. — Kalckreuth 166, 173. — von Kameke 176. — Kamlah 186. — Kappis 179. — Kauffmann 160. — Kaufmann 80. — Kaulbach 176. — Kleemann 187. — Klein 165. — Klinger 170. — Kobell 128, 130, 160. — Koch 120, 125, 126, 127, 130 u. f. Abb. Schmadribachfall 133, 137, 138, 139, 142, 144, 146, 156, 166, 167, 186. — Kölbl 117. — König 148, 151. — Köppel 186. — Köster 165. — Kolb, Anton 24, 25 (Abb.) — Koller 177. — Kreidolf 172. — Kubierschky 187. — Küsell 95. — Küstner 162.

Lange, Abb. Gosausee m. Dachstein 160, 166, 178. — Laurens 149. — Lautensack 54, 64 (Abb.), 65 (Abb.) 66, 72. — Le Brun 126. — Lebschée 179. — Lehmann 187. — Lemberger 52. — Leonhardi 186. — Le Prince 109. — Lessing 167. — Leu 43 (Abb.) — Le Veau 111. — van Leyden 71. — Libri, Gir. dai 3. — Lichtenfels 166. — Lier 161. — Linck 113. — Lionardo da Vinci 67, 68, u. f. 71 (Abb.) — Lory 145. — Louterburg 95. — Ludwig 176. — Lueger 166. — Lugardon 152. — Lugo, Abb. Wengernalp 171, 173.

Maggi 186. — Major 79, 95. — Malgo 94 (Abb.) — Mali 164. — Mantegna 13 u. f. 15 (Abb.), 16 (Abb.), 99, 104, 116. — Manz 116. — Mariette 91. — Masaccio 11. — Masolino 10 (Abb.) — Massys 66. — Matthaus 106. — Maurer 45. — Mechel, Abb. Mt.-Blancabstieg 113, 111. — Menzel 165. — Merian 94. — Merian 97, 98, 100, Abb. Glarus 104. — Merigoz 113. — Metz 164. — de Meuron 145, 148, 149, 150. — Meyer, Conr. 93, Abb. Utliberg 94. — Meyer, Felix Abb. Thun 94. — Meyer, Johann 94, 104. — Meyer, J. J. 179. — Meyer, J. H. 110, 111, 124 Abb. Suvers. — Meyer-Basel 177, 187. — Meyerheim 177. — Millet 90, 128. — Millner 164. — Moillon 94. — Moitte 111. — Molitor 117. — Molyn 93. — Momper 76, 80 u. f., 82 Abb. St. Gotthard, 83 (Abb.), 85, 86, 89, — Montagna 30. — Moretto 30. — Morgenstern 121, 138, 158, 161, 166, 169, 186. — Moser 19, 20 u. f. — Müller 125, 145 (Abb.) 179.

Naumann 116. — Neubert 164. — Neumann 187. — de Neve 91. — Nieulant 79, 93. — Nowak 186. —

Obermüllner 167 (Abb.) — Oehme 126. — Oggiono 69. — Olivier 126, 134, 135 (Abb.) Berchtesgaden

Pacher 40, 62. — Paolo, Giovanni di 11, 12 (Abb.) — Palmié 186. — Parmegianino 69. — Patinier 66, 73. — Penhart 165. — Perignon 111. — Pfenninger 110. — Piloty 177. — Pietzsch 187. — Piringer 118 Abb. Wetterschrofen. — Plattenberg 93. — Platz 182, 186. — Podesta 179. — Ponheimer 116, 177 Abb. Wetterhorn. — Poussin 87, 90, 91, 94, 95, 128, 142, 153. — Preller 135, 139. — Prestel 80. — Previtali 27. — Püttner 179.

Quaglio 128.

de Ram 102 Abb. Sallanches. — Rechberger 116. — Rechnagel 177. 186. Reinhart 134. — Reiser 187. — Rembrandt 80, 83, 86, 91. — Reni 70. — Rechreiter 182. — Reynolds 115. — Richter 126, 127 u. f. 129 Abb. Lattengebirge, 132, 135, 140. — Ridinger 101. — Rieger 177. — Riviere 172. — Rösel 117. — Röth 164. — Roghman 76, 82 u. f. 85 (Abb.) 86 (Abb.), 94, 95. — Romanino 69. — Rosa 70, 87, 91 u. f. 120, 128, 151, 156. — Rosenberg 106 (Abb.), 147 Abb. Veroneser Klause. — Rottmann, Karl 121, 128, 135, 144, 146 u. f. 161, 166, 167. — Rottmann, Leop. 161 (Abb.) 162 (Abb.) 166. — Rousseau 121, 139, 154, 155, 156, 158, 161. — Rubens 73, 76, 82, 87, 88, 89, 90, 95. — Runk 117, 118 Abb. Wetterschrofen. — Ruthart 95. — Ruysdael 91, 120, 128, 130, 139, 156, 161.

Sadeler 79, 94, 98 (Abb.) — Savery 79, 81 (Abb.,) 94, — Savoldo 30. — Schaeffer 167. — Schaeufelin 48, 50 (Abb.) — Schaffner 47, 52, 54 (Abb.) — Schellenberg 112. — Schiestl 172. — Schindler 161. — Schinkel 165. — Schirmer 165, 166, 167, 170, 173. — Schleich 121, 161, 164, 186. — Schnorr von Karolsfeld 135. — Schoenberger 146. — Schoepfer 66. — Schongauer 32, 40. — Schoyerer 176. — Schweich 164. — Scorel 67, 68 (Abb.), 70, 72. — Seelos 161 Abb. Schlern, 172. — Segantini 84, 122, 176, 180 (Abb.), 181 (Abb.) 186. — Segers 65, 83, 84 u. f., 87 (Abb.), 88 (Abb.), 89, 109. — Seidel 166. — Seitz 164. — Sieck 187. — Sperl 157, Abb. bei Staudach 164. — Spitzweg 164. — Stadler 164. — Staebli 164. — Starling 145. — Staschus 187. — Steffan 176 — Steinfeld 116, 167. — Steinicke 164. — Stevens 72, 76. — Stradanus 72, 95. — Strigel 50, 51. — Strützel 177. — Swanefeld 94.

Taffi 91. — Teichlein 138, 155, 161. — Tempesta 95, 99 (Abb.). — Terry 153. — Thiem 164. — Thoma 168 Abb. Lauterbrunner Tal. — Thomas 164. — Tilens 95. — Tillberg 172. — Tintoretto 72. — Tisi da Garofalo 69. — Tizian 27 u. f., 28 (Abb.), 29

(Abb.), 31 (Abb.), 52, 72, 73, 90, 142. — Töpffer 138, 149, 154, 179, 183. — Tombleton 119. — Triebel 166. — Trübner 164. — Turner 52, 90, 120, 137, 139 (Abb.), 140 Abb. bei Chamonix, 141 u. f., 145, 146, 148, 154, 183, 186.

van Uden 95. — Umbach 95. — Unbekannter Meister: byzant. Landschaft vom Jahre 1000 (Abb.) 1; engl., vom 13. Jahrh. (Versuchungen Christi), (Abb.) 2; deutscher, (Romfahrt Kaiser Heinrichs), (Abb.) 7; ital., vom Triumpf des Todes zu Pisa (Abb.) 8; bayer., aus Metten 1414 (Abb.) 23; schwäb., des 15. Jahrh. (Abb.) 18; südfranz., von 1480 41; P. P. W. von 1499 39 (Abb.), vom Anfang des 16. Jahrh. 49 (Abb.), niederbayer. (Fesselen?) 53 (Abb.); des Marientodes 67; H. W. G. 66. — Usteri 109 Abb. Silva Plana 110.

Valkenborgh 76, 77 u. f., 77 Abb. Donau bei Linz, 78 (Abb.), 80. — Vautier 179. — Verhaeght 89 Abb. Martinswand. — Vernet 91. — Viehbeck 116, 120 Abb. Bockhartsee. — Villeneuve 122 Abb. Col Pragel, 123 Abb. Kaltwassergletscher, 179. — Vinck-Boons 76. — Vidalini 186. — Voescher 164 Abb. Kärntner Alpen, 164. — Voltz 177. — de Vos 72, 76, 98 (Abb.)

Waagen 166. — Wagenbauer 127 Abb. Partenkirchen mit Wetterstein, 128, 130, 134, 160, 183. — Wagner 110, 136 Abb. Isartal, 137 Abb. Untersberg, 153. — Waldmüller 173, 177. — Wallis 145. — Walton 122, 173 (Abb.), 174 (Abb.) — Warenberger 117, 130. — Wasman 185. — Watteau 101, 103 (Abb.). — Wenglein 162. — von Werner 179. — Wiland 176 (Abb.), 186, 187. — Willroider 162. — Winkles 125 (Abb.), 145 (Abb.). — Witz 18, 20 Abb. Genfersee mit Mt.-Blanc, 113. — Wolff 110. — Wopfner 162, 178. — Würthle 179. — Wyss 110.

Zasinger 66. — Zimmermann 166, 167, 168, 176. — von Zügel 179. — Zünd 173 — Zwengauer 164, 166.

Schriftennachweis.

Dies Verzeichnis enthält zunächst die Bücher und Aufsätze, auf die im Text nur durch Nennung der Verfassernamen hingewiesen ist. Doch sind auch einige andere Arbeiten über Landschaftsmalerei, Probleme und Künstler genannt worden, auf die hinzuweisen sich keine Gelegenheit fand. Nicht genannt sind alle die Werke, die nur mittelbar dieser Landschaftsgeschichte dienten.

Appenzeller, Heinr., Der Kupferstecher Franz Hegi von Zürich, Zürich 1906 (ill.)

Baes, E., Histoire de la peinture de paysage, Gand 1878.

Bastelaer, van et G. de Loo, Pieter Bruegel l'ancien, Bruxelles 1907 (ill.).

Bastelaer, René van, Les estampes de Peter Bruegel l'ancien. Bruxelles 1908 (ill.).

Baur, Charlotte, Die Brixener Malerschule des XV. Jahrhunderts. Bozen 1895.

Bayersdorfer, A., Karl Rottmann, München o. J.

Biese, Entwicklung des Naturgefühls. 2. Aufl. 1901.

Bode, Wilh. Rembrandt und seine Zeitgenossen, Leipzig 1906.

Bode, Wilh. Der Maler Hercules Segers. (Im Jahrbuch d. K. p. Kunstsammlungen. 24. Bd. Berlin 1903) (ill.).

Braune, Heinz, Beiträge zur Malerei des Bodenseegebietes im 15. Jahrhundert. (Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst 1907) (ill.).

Bredt, E. W., Wie die Künstler die Alpen dargestellt (Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins 37.38.39. Bd. (1906—1908) (ill.).

Bredt, E. W., Deutsche Lande — Deutsche Maler. Leipzig 1910 (ill.).

Bredt, E. W. Stufen der zeichnerischen Entwicklung des Mittelalters und des Kindes. (Zu Kerschensteiners Buch.) Beilage zur Allgemeinen Zeitung München 1906. No. 89.

Bürger, W. Kunstkritik. Deutsche Bearbeitung von A. Schmarsow u. B. Klemm. I. Leipzig 1908.

Burckhardt, D. Über Konrad Witz. „Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im fünfzehnten Jahrhundert." (Festschrift.) Basel 1901 (ill.).

Burckhardt, Jakob, Kultur der Renaissance in Italien. 8. Aufl. von L. Geiger. Leipzig 1901.

Burckhardt, Rudolf, Cima da Conegliano. Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Leipzig 1905 (ill.).

Carus, Briefe über die Landschaftsmalerei. 2. Aufl. Leipzig 1835.

Conway, Sir Martin, Dürers Works in their Order in „Burlington Magazine". (London 1908) XIII. S. 214.

Crowe u. Cavalcaselle, Tizian. Leben u. Werke. Deutsch v. M. Jordan. 2 B. Leipz. 1877. (ill.)

Denio, Dr. Elisabeth Harriet, Nicolas Poussin. Leipzig 1898 (ill.).

Doehlemann, Die Verwertung der Linearperspective zur Datierung von Bildern. (Mitt. d. Ges. f. Vervielfält. Kunst 1906.)

Fischer, Otto. Die Altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig 1908 (ill.).

Dreyer, A., Der Alpinismus und d. D. u. Ö. Alpen-Verein. Berlin 1909.

Fischel, H., Jac. Emil Schindler (Graphische Künste XVI. Bd.) 1893 (ill.).

Frey, J. Die Alpen im Lichte verschiedener Zeitalter.

Friedländer, Max, J. Albrecht Altdorfers Landschaftsradierungen. Berlin 1906 (ill.).

Frimmel, von, Unveröffentlichte Gemälde aus der Ambraser Sammlung. (Jahrbuch d. Kh. Sammlungen des ah. Kaiserhauses, Bd. 15.) Wien 1894 (ill.).

Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. (Alle Bände.) Wien seit 1905 (ill.).

Gensel, Walter; Millet und Rousseau. Bielefeld u. Leipzig 1902 (ill.).

Gilbert, J., Landscape in art before the days of Claude and Salvator. London 1885 (ill.).

Grand-Carteret, La Montagne à travers les Ages. (1903) (ill.).

Gribble, Early mountaineers. London 1897 (ill.)

Gronau, G. Die Künstlerfamilie Bellini. Bielefeld u. Leipzig 1909 (ill.).

Günzburg, Max. Über Münchener Landschafter (ill). Kunst unserer Zeit. XV. 1909.

Guthmann, Johannes, Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Ambrischen Kunst von Giotto bis Rafael. Leipzig 1902 (ill.).

Haberditzl, Die Lehrer des Rubens. (Jahrbuch der Kh. Sammlungen des ah. Kaiserhauses XXVII. Wien 1908) (ill.).

Haendcke, Manuel Deutsch als Künstler (1889).

Hendcke, Die Schweizerische Malerei im aXVI. Jahrhundert diesseits der Alpen. Aarau 1893 (ill.).

Haendcke, Berthold, Zur Entwicklungsgeschichte der Deutschen Landschaftsmalerei. (Repertorium für Kunstwissenschaft 1907.)

Haendcke, Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Straßburg 1899. (ill.)

Halm, Ph. M., Wolf Huber und die Kunst des Donaufrils. (Christliche Kunst ¡1908) (ill.).

Halm, W. M., Über Wolf Huber. (Monatshefte für Kunstwissenschaft II. Bd. 1909) (ill.).

Hildebrandt, Hans, Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Straßburg 1908 (ill.).

His, Holbein's Bergwerkzeichnung im Britischen Museum. (Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen. 1894) (ill.).

Höhn, Heinrich, Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des 18. und vom Anfang des 19. Jahrh. Straßburg 1909.

Jaffé, Ernst, Josef Anton Koch. Innsbruck 1905 (ill.).

de Jongh Johanna, Die holländische Landschaftsmalerei, ihre Entstehung und Entwickelung. Übersetzt von Jeltes. Berlin 1905 (ill.).

Irmer, Die Romfahrt Kaiser Heinrich VII im Bildercyclus des Codex Balduini Trevirensis. Berlin 1881 (ill.).

Justi, Ludwig, Giorgione. 2 Bände. Berlin 1908 (ill.).

Kaemmerer, L., Die Landschaft in der Deutschen Kunst bis auf Dürer. Leipzig 1886.

Kallab, Wolfgang, Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV. u. XV. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung. (Jahrbuch des ah. Kaiserhauses XXI. Bd. 1900) (ill.).

Kammerer, Friedr., Studien zur Geschichte des Landschaftsgefühls in der Deutschen Dichtung des frühen achtzehnten Jahrhunderts. (Diss. 1909.)

Kerschensteiner, Über die Entwicklung der zeichnerischen Begabung. München 1906 (ill.).

Klebs, Luise, Chronologie der Landschaften Dürers (Im Repertorium für Kunstwissenschaft XXX. 1907).

Korn, Wilhelm, Tizian's Holzschnitte. (Diff.) Breslau (1897).

Kristeller, Paul, Andrea Mantegna. Berlin u. Leipzig 1902 (ill.).

Kristeller P., Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905 (ill.).

Lehrs, Max, Der Meister P. W. von Cöln (in Band II der Internat. Chalkogr. Gesellschaft. X. u. Repertorium für Kunstwissenschaft X). 1887.

Leitschuh, Das Wesen der modernen Landschaft. (Straßburg 1898).

Lichtenberg, Zur Entwickelungsgeschichte der Landschaft bei den Niederländern und Deutschen im 16. Jahrh. (Leipzig 1892) (ill.).

Lichtwark, A. Herrmann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800—1850. München 1893.

Marcuard, Das Bildnis des Hans Schönitz und der Maler Melchior Feselen. München 1896 (ill.).

Meder, Joseph, Albrecht Altdorfers Donaureise im Jahre 1511 und das St. Florianer Altarwerk. (Mitth. der Gesellschaft für vervielfält. Kunst. 1902 und 1907) (ill.).

Ménabréa, Léon. Les Alpes historiques. I. Montmélian et les Alpes. Chambery 1841.

Müntz, Eugene, Léonard de Vinci. Paris 1899 (ill.).

Oberhummer, Die Entstehung der Alpenkarten. Zeitschrift des D. u. Ö. Alpen-Vereins 1901—1905 (ill.).

Osborn, Max, Eugen Bracht. Bielefeld u. Leipzig 1909 (ill.).

Pückler-Limpurg, Siegfried Graf, Martin Schaffner. Straßburg 1899 (ill.).

Rambert, Alexandre Calame. (Paris 1887.)

Rapke, Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Straßburg 1902 (ill.).

Ratzel, Friedr., Über Naturschilderung. Leipzig 1904. 2. Aufl. 1906 (ill.).

Reber, Franz von, Geschichte der Malerei. (1894).

Ricci, Corrado, Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni. Firenze 1908 (ill.).

Richter, J. P., The literary work of Leonardo da Vinci. London 1879 (ill.).

Riehl, Berthold, Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts. München 1895 (ill.).

Riehl, W. H. Kulturstudien aus drei Jahrhunderten. (1858.) Darin: „Das Landschaftliche Auge" (1850).

Riggenbach, Rud., Wolf Huber der Maler und Zeichner. Basel 1907.

Roeger, Jos., Die Geländedarstellung auf Karten. Eine entwicklungsgeschichtliche Studie. München 1908.

Roeger, Jos. Oberstleutnant. Die Bergzeichnung auf den älteren Karten. Ihr Verhältnis zur darstellenden Kunst. München 1911 (ill.).

Rößler, A., Rudolf von Alt. Wien 1909 (ill.)

Roeßler, A. u. G. Pisko, Ferd. Gg. Waldmüller. Wien 1907 (ill.).

Röttinger, H., Breukstudien. Jahrbuch des ah. Kaiserhauses XXVIII. Bd. 1909 (ill.).

Romdahl, Axel, L. Pieter Brueghel der Ältere und sein Kunstschaffen. (Jahrbuch der KS. des ah. Kaiserhauses Bd. XXV) (ill.).

Roofes, Max, De Teekeningen der Vlaamsche Meesters: De Landschapschilders der XVI e Eeuw. (Onze Kunst II. 1903.) (ill.)

Rosen, Felix, Die Natur in der Kunst. Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei. Leipzig 1903 (ill.).

Rothpletz, A., Das geotektonische Problem der Glarner Alpen. (Jena 1898).

Rothpletz, A., Geotektonische Probleme. (Stuttgart 1894).

Schack, A. Friedr. Graf von, Pandora. Stuttgart 1890.

Schaeffer, August, Die alpine Landschaftsmalerei. (Zeitschrift d. D. u. Ö. Alpenvereins XXI. 1890) (ill.).

Schmarsow, A., Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn. Leipzig 1903.

Schmidt, Wilhelm. Über Wolf Huber in vielen Jahrgängen des Repertoriums für Kunstwissenschaft, in der Zeitschrift f. Bildende Kunst XI./XII. XVI—XIX. 1890. 1892.

Schmidt, Wolfg. Maria, Über Wolf Hueber (Beilage zur Allgem. Zeitung München 1893.) — Repertorium f. Kunstwissenschaft 24. Bd. u. a.

Schreiber, Th., Meisterwerke des städtischen Museums zu Leipzig. München 1907 (ill.)

Seidlitz, W. von, Leonardo da Vinci. 2 Bände. Berlin 1909 (ill.).

Semper, Hans, Die Brixener Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Michael Pacher. Innsbruck 1891 (ill.).

Seyfert, Dr. Rich., Die Landschaftsschilderung. Ein fachwissenschaftliches und psychogenetisches Problem. Leipzig 1903.

Tausing, Moriz, Dürer. Leipzig 1876. (ill.)

Teichlein, Theodore Rousseau. (In „Zeitschrift für Bildende Kunst 1868").

Theuerdank, der, neu herausgeg. v. Sim. Laschitzer (Jahrbuch des KS. des ah. Kaiserhauses. VIII. Bd. Wien 1888) (ill.).

Thode, Henry, Mantegna. Leipzig 1897 (ill.).

Toeska, Pietro, Masolino da Panicale Bergamo 1908. (ill.)

Uzielli. G. Leonardo da Vinci e le Alpi. (Bolletino, Club Alpino italiano 1889).

Voß, Hermann, Aus der Umgebung Albrecht Altdorfers und Wolf Hubers. (Mitth. der Gesellschaft f. vervielfält. Kunst 1909) (ill.).

Voß, Herm., Der Ursprung des Donaustils. Leipzig 1907. (ill.)

Wallerstein, Von der Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Straßburg 1909 (ill.).

Weisbach, Werner. Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Berlin 1910 (ill.).

Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. München 1905 (ill.).

Woermann, Karl, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker. München 1876 (ill.).

Wulff, O., Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. In „Kunstwiss. Beiträge August Schmarsow gewidmet." Leipzig 1907 (ill.).

Zemp, Josef, Die schweizerischen Bilderchroniken u. ihre architekton. Darstellungen. Zürich 1897 (ill.).

Zimmermann, Ernst, Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Tizians. Leipzig 1893.

Zottmann, L., Zur Kunst der Bassani. Straßburg 1908 (ill.).

Zuntz-Loewy-Müller-Caspari, Höhenklima und Bergwanderung (1906) (ill.).

Verlag von Theod. Thomas in Leipzig

Von demselben Verfasser erschien:

Deutsche Lande Deutsche Maler

34 Bogen in hoch 4° auf feinstem Mattkunstdruck, mit 82 Vollbildern, 60 Abbildungen im Text und 12 auf dunklem Karton aufgelegten Tafeln in Farbendruck

Preis in Künstlerleinen gebunden

nach einem Entwurf von Professor Niemeyer in München

10 Mark

Das Buch ist ein Dokument der Schönheit unseres Vaterlandes, soweit die deutsche Zunge klingt, nicht der kalten toten Schönheit, wie sie in einer Moment-Photographie festgehalten werden kann, sondern des stimmungsvollen Webens der Natur, dem inniges Verständnis und künstlerische Auffassung Leben und Seele verliehen haben. Die mehr als 160 Abbildungen des Werkes, die wie diejenigen des vorliegenden Werkes fast sämtlich nach speziell für dieses Buch angefertigten Originalaufnahmen von nur neuen Bildstöcken gedruckt wurden, vereinigen denn auch die hervorragendsten Meisterwerke neuer und neuester Landschaftsmalerei.

Außer unseren Modernen, wie

Hans von Bartels, Gustav Bechler, Eugen Berner, Eugen Bracht, Ludwig Dettmann, Ludwig Dill, Louis Douzette, Hermann Eichfeld, Erich Erler, Otto Fischer, Hermann Frobenius, Otto Gambert, Karl Haider, Philipp Maria Halm, Adolph Höltzel, Fritz von Hellingrath, H. Hofmeier, August Holmberg, Rolf von Hoerschelmann, Eugen Jettel, Graf von Kalckreuth, Friedrich Kallmayer, Keller-Reutlingen, Eugen Kirchner, Erich Kubierschky, Gotthard Kuehl, Ludwig Kühn, Albert Lang, W. L. Lehmann, Walter Leistikow, Heinrich Liesegang, Alfred Loges, Emil Lugo, Otto Modersohn, Peter Paul Müller, J. Charles Palmié, Emilie Pelikan-Mediz, Robert Pötzelberger, H. Reifferscheid, Gustav Schönleber, Paul Schultze-Naumburg, R. Sieck, C. H. Speyer, Toni Stadler, Edm. Steppes, Hans Thoma, Hans Vogeler, Hans Volkert, Hans von Volkmann, Albert Welti, Jos. Wenglein, H. B. Wieland, Fritz von Wille, Ludwig Willroider, Heinrich von Zügel und vielen Andere

sind auch die anerkannten Meister früherer Jahrhunderte in diesem Buche mit ihren besten Schöpfungen vertreten. Der Text des Buches ist weit entfernt von jedem schulmeisterlichen Ton. Der Verfasser will keine Kritik der Bilder und Künstler geben. Er will anregen, durch Vergleichen mit Natur und Kunst, mit Werken der Gegenwart und letzten Vergangenheit zu selbständigem Genuß, zu wirklicher Freude führen. Durch einfache, klare, frische Schreibweise weiß der Verfasser das Interesse an der Lektüre des Buches zu fesseln und oft dramatisch zu steigern. Jedes der 9 Kapitel, in welche Dr. Bredt den reichen Stoff geteilt hat.

Von der reichen Natur
und der armen Kunst

Der Kampf um die Landschaft und ihr Siegeszug

Ideale der Landschafter

Die Alpenlandschaft

Das Land vor den Alpen

Des schlechten Wetters Schönheit

Waldbilder

Das Land vor der See

Ströme und Berge, Täler und Wege

bildet ein kleines Kunstwerk für sich, das jedesmal mit neuem Genießen gelesen wird von dem Kunstkenner sowohl wie von dem Laien. Und darin liegt auch der hohe erzieherische Wert des Werkes, daß es vielen die Augen öffnen wird für die Schönheit ihrer Heimat, ihnen ein tiefes Verständnis bringt für das Schaffen unserer Maler. Ein jeder aber wird in dem Buche ein Stück seiner Heimat finden, möge nun an der Etsch oder am Belt, an der Memel oder am Rhein seine Wiege gestanden haben: Die erhabene Schönheit der deutschen Alpenländer findet in dem Buche die gleiche Berücksichtigung wie die Gestade der Nord- und Ostsee, die norddeutsche Tiefebene wie die herrlichen Wälder unserer Mittelgebirge. Das macht das Buch, ganz abgesehen von seinem hohen künstlerischen Reichtum, jedem Deutschen — namentlich auch dem Deutschen im Auslande — lieb und wert.

Aus den zahlreichen Urteilen der Presse können hier nur die folgenden Platz finden:

Leipziger Illustrierte Zeitung: Endlich das Buch, das in der Kunstgeschichte fehlt; endlich das Buch, das ausschließlich von bodenständiger deutscher Landschaftskunst, von deutscher Natur in künstlerischer Widerspiegelung erzählt. Also ein deutsches, ein vaterländisches, ja im besten Sinne ein patriotisches Buch! Das bildliche Material ist in seiner Auswahl bezeichnend, in der technischen Wiedergabe der Tafeln und Textbilder über alles Lob erhaben.

Kunst für Alle: Sind wir mit dem Buche zu Ende, so ist ein lebhaftes Naturgefühl lichterloh in uns entzündet, und zugleich haben wir gelernt, die Landschaftskunst verständnisvoller als bisher anzuschauen.

Der Türmer: Ein außerordentlich glücklicher Gedanke ist in dem Buche in Erfüllung gegangen. Ein Prachtband im besten Sinne des Wortes. Wie alle Landschaftsmalerei geboren ist aus höchster Freude an der Natur, so soll auch dieses Buch uns wieder hinführen zur Natur, unsere Augen schärfen für eine genußreiche Betrachtung der Natur, unser Empfinden steigern für ihre mannigfaltigen und überall eigenartigen Reize. Die Sammlung der Bilder aus dem ungeheuren Vorrat ist sehr geschickt. . . . So bildet das Wort eine vorzügliche Ergänzung zu den prächtigen Bilderreihen, und das ganze Buch ist wohl dazu angetan, reiche Freude und dauernde Anregung zu bringen.

Deutsche Kunst und Dekoration: Knapp, klar und mit einer Spannung, die in solchen Büchern leider meist vermißt wird, entwirft Bredt in wenigen Kapiteln die künstlerische Art der deutschen Landschaft und zeigt wie die Künstler um die Eroberung aller Schönheiten der Natur fort und fort sich bemühen.

Dekorative Kunst: Es ist keine Geographie und auch keine Kunstgeschichte, die mit Namen und Unterscheidungsmerkmalen belehren wollen, aber ein Hausbuch von deutschen Landen und deutscher Kunst, für deren Schönheit es die Augen öffnet durch Sehen und Erkennen. Was Bredt über die Natur der Berglandschaft, über die stillen Reize des deutschen Waldes und der weiten schweigenden Heide sagt, wird für manchen das Genießen und die Freude an landschaftlicher Schönheit in der Natur wie in den Bildern unserer Zeitgenossen vertiefen. Auch die Auswahl der sehr gut gedruckten Textbilder und farbigen Beilagen verdient alle Anerkennung.

Kunst und Jugend: Ein prächtiges Buch, das wie wenige literarische Erscheinungen auf diesem Gebiete so restlos befriedigt.

Der Tag: Es war ein wunderhübscher Gedanke, uns ein Buch zu schenken, das unseren Herzen die deutsche Landschaft durch Bilder deutscher Maler näher bringt. Ein Werk, das zu gleicher Zeit die Kunde der deutschen Landschaft verbreitet wie die Werke deutscher Kunst.

Münchner Neuesten Nachrichten: Das Werk als Ganzes, wie jedes einzelne Bild zeugt von erlesenem künstlerischem Geschmack. Dazu kommt ein Text, der mit poetischer Kraft überall die intimsten Schönheiten einer Landschaft zu schildern weiß. Alles in allem, ein Prachtwerk in des Wortes vollkommenster Bedeutung.

Neues Wiener Tageblatt: Das Werk bietet in der prachtvollen Wiedergabe erstklassischer deutscher Landschafter einen Schatz an Kunst und Schönheit. Am Vortragspulte aber sitzt der kundige und begeisterte Autor, der es versteht, uns seiner Wärme und Bewunderung, seines Wissens und seines Geschmackes teilhaftig werden zu lassen.

Die Propyläen: Das ist ein ganz entzückendes Buch, eine Sammlung der schönsten deutschen Landschaftsbilder alter und neuer Zeit, und zwar keineswegs bloß solche, die dem Kunstfreunde geläufig sind, sondern recht zahlreicher auch, die in Privatgalerien und vor allem in graphischen Sammlungen oder seltenen Bilderhandschriften ein so verlorenes Dasein fristen, daß sie nur wenigen Auserwählten zu Gesicht gekommen sein dürften.

Bohemia: Die Freude an der Schönheit unserer großen deutschen Heimat rauscht als voller Akkord durch dieses Buch; wie deutsche Lande im Geist und Auge deutscher Maler sich zu allen Zeiten spiegelten, will dieses eigenartige, im schönsten Sinn festliche Buch dem still sich versenkenden Betrachter vorführen.

88-B9915

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00956 9878